

مسرحيات المسرح الوطني ومسرح الخليج العربي

من قصص المسرح في الكويت



المسرح الوطني (١):

في يوم من أيام عام ١٩٦٢ تجمع نفر من الشباب وعقدوا العزم على إنشاء فرقة مسرحية تحمل اسم (فرقة المسرح الوطني)، لكن وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل امتنعت عن إعطائهم الترخيص، لكنهم اصرروا على

■ هذا المقال جزء من كتاب (المسرح في الكويت - مقالات ووثائق) الذي سيصدر

قريباً للكاتب.

البيان - ٤ -

الاستمرار في موقعهم وان لم يحصلوا على اذن رسمي . كما شرحنا ذلك في النظرة التاريخية . وقدمت الفرقة عملاً واحداً هو :

١ - مسرحية (فتحنا) (٢)

تأليف (صقر الرشود) ، واخراج (عبدالله خلف) . وعرضت لمدة يوم واحد على مسرح مدرسة (الصادق) في نهاية عام ١٩٦٢ . وبعد عرضها دب الخلاف بين اعضاء الفرقة وانفضت حلقتهم وتفرقوا .

وفي عام ١٩٦٣ تجمعوا مرة اخرى كما شرحنا ذلك في النظرة التاريخية من هذا الكتاب وتقدموا لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل فوافقت على اعطائهم الترخيص اللازم لانشاء فرقة تحمل اسم (مسرح الخليج العربي) .

مسرح الخليج العربي :

أشهر هذا المسرح رسمياً في ١٣/٥/١٩٦٣ . وبذلك صار ثالث ثلاثة مسارح قائمة حينئذ هي .. الشعبي - العربي - الخليج . ولقد سبق أن تحدثنا عنه ملياً في النظرة التاريخية ، ولست أرى من الفضل اعادة ماكتبناه عنه . فليطالع هناك في موضعه ، وذلك أولى . وهذا سرد باسماء المسرحيات التي قدمها :

١ - مسرحية (بسافر دبس)

تأليف (ثلاثي المسرح) ولقد ادعى وضع فكرتها اكثر من واحد ، لكن الحق أن المسرحية لم تخل من لمسات (صقر الرشود) في اعداد الحوار . أخرجها (صقر الرشود) . وعرضت في ١٥/٧/١٩٦٣ . على مسرح نادي العمال الثقافي في الدسمة لمدة يومين . قدمت باللهجة الكويتية .

٢ - مسرحية (الخطأ والفضيحة)

تأليف (مكي القلاف) واخراج (صقر الرشود) . عرضت على مسرح نادي العمال الثقافي في الدسمة في ١/٩/١٩٦٣ . ولم يستمر عرضها اكثر

من ثلاثة ايام .

٣ - مسرحية (الاسرة الضائعة)

كانت هذه المسرحية من تأليف (عبدالعزیز السریع) غیر أن اللجنة الثقافية فی المسرح حذفت وأضافت الی الحوار مما دفع (السریع) إلی أن یتبرأ منها معتبرا إياها مجرد فكرة هو صاحبها ، أما الاعداد المسرحی فنسب الی اللجنة الثقافية فی المسرح . ولقد شارك (السریع) فی التمثیل فیها لأول مرة وآخر مرة . وقد أخرجها (صقر الرشود) . وعرضت علی مسرح (کیفان) فی ۱۹۶۳/۱۲/۲۵ . وهی ثاني مسرحیة تعرض علی خشبة مسرح (کیفان) بعد عرض المسرح (العربی) فیهِ . ولقد أعاد السریع کتابتها تحت عنوان (فلوس ونفوس) . وقد عرضت فی ۱۹۷۰/۶/۱۰ (مسرحیة رقم ۱۹) .

٤ - مسرحية (أنا والأيام)

تألیف وإخراج (صقر الرشود) . عرضت علی مسرح (کیفان) فی ۱۹۶۴/۵/۱۲ - واستمرت حتی ۱۹۶۴/۵/۲۲ .

٥ - مسرحية (الجوع)

تألیف عبدالعزیز السریع وإخراج صقر الرشود . عرضت علی مسرح (کیفان) فی ۱۹۶۴/۱۱/۲ . فی بداية الموسم الثاني للمسرح واستمر عرضها حتی ۱۹۶۴/۱۱/۸ .

٦ - مسرحية (المخلب الكبير)

تألیف وإخراج (صقر الرشود) . طالع ماكتبناه عنها فی النظرة التاريخية من هذا الكتاب . عرضت علی مسرح (کیفان) فی ۱۹۶۵/۳/۲۵ .

٧ - مسرحية (الطين)

تألیف وإخراج (صقر الرشود) عرضت علی مسرح (کیفان) فی ۱۹۶۵/۳/۳۱ حتی ۱۹۶۵/۴/۵ كتب كلمة عنها سليمان الخليفی حينما كان طالبا فی مجلة (الكلمة) التي يصدرها (مسرح الخليج العربی) ثم أعاد

دراستها في كتابه عن (صقر). وكتبت عنها النشرة التي تصدرها اللجنة الثقافية للاتحاد المحلي لطلبة الكويت تحت عنوان (مسرح الخليج يعلن النضال من اجل مجتمع افضل) واعتبرت المسرحية (بداية الانطلاق نحو مسرح جاد ملتزم) وان لم تحظ جماهيريا بالاستحسان والقبول. ولقد اطلق على المسرح من بعدها (مسرح المعقدين) ثم اثبتت الايام بعدئذ أن الجد والعمل الرصين مع المثابرة عليه والمصابرة يلد القاعدة التي تحمل بذرة الحياة الحقة في رحم الكون.

٨ - مسرحية (صفقة مع الشيطان)

تأليف الكاتب الانجليزي (جيروم. ك. جيروم) وهي اول تجربة للمسرح منذ تأسيسه يقوم فيها بتقديم مسرحية مترجمة وباللغة العربية الفصيحة. ولقد استعان بوجوه مصرية معروفة لتشارك في التمثيل مع اعضاء الفرقة هم (عبدالله غيث) و (محمد الطوخي) و (زهرة العلا). واخرج المسرحية واعدها (اسلام فارس) من مصر وكان يومئذ يعمل في اذاعة الكويت. وعرضت على مسرح (كيفان) من ١٠/٥/١٩٦٥ حتى ١٩/٥/١٩٦٥.

٩ - مسرحية (عنده شهادة)

تأليف (عبدالعزیز السريع). واخراج (صقر الرشود). عرضت على مسرح (كيفان) في ٨/١٢/١٩٦٥ واستمر عرضها عشر ليال، مفتتحا بها المسرح موسمه الثالث ٦٥-١٩٦٦. وكانت اولى مسرحياته التي لفتت انظار الجمهور اليه بموضوعها وتركيب حوارها واخراجها واداء ممثليها. ومنها بدأ (السريع) ينطلق الى مسافات ارحب في التأليف المسرحي. لقد كتب عن محاولته هذي في مجلة (الكلمة) قبل عرضها بشهرين تقريبا فاذا قال عن محاولته هذه، لنقرأ ماكتبه عنها بنفسه قبل عرضها:

(كنت اكتب في الكلمة قبل ان يكون لي شرف المشاركة في تحريرها)

وابتداء من هذا العدد صرت احد المسؤولين فيها .. فليس من المعقول اذا أن لا يكون لي مجهود اضمه لجهود زملائي وكان العنوان لهذا الموضوع قد وضع قبل ان يسند الي مهمة كتابة هذا الحديث وظلوا يتشاورون من يكتبه لأنه ضروري ، فسرحية عنده شهادة سيفتتح المسرح بها موسمه هذا العام ولا بد من كلمة عنها ووقع الاختيار علي لا كمؤلف لها ولكن كإنسان يعرف ظروفها اكثر من غيره . لقد بدأت عنده شهادة رحلتها . مع الوجود عام ١٩٦٣ وكانت اول تجربة لي في مجال الكتابة المسرحية أي قبل الاسرة الضائعة وقبل الجوع . كتبها دون أن اعرف اي شيء عن فنية المسرح وعن مايتطلبه من اصول ومقاييس يتحتم على من يريد الكتابة للمسرح ان يحذقها او يعرف عنها على الاقل ، وسميتها وقتها « انا والحياة » ثم « أنا مختار » وقدمتها للمسرح وقد شجعني الزميل (صقر الرشود) على الكتابة منذ البداية ولكنه كمسؤول في المسرح رفض قبولها لضعفها فما كان مني الا ان اعدت كتابتها

في نهاية عام ١٩٦٣ ، وسميتها « عنده شهادة » ودخلت بها مسابقة وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل التي نظمتها منذ عام ١٩٦٢ ونسيتها بعد مرور وقت طويل وكتبت الجوع وعرفت معنى الكتابة للمسرح ومدى صعوبتها ولكن المفاجأة كانت عندما فازت المسرحية بأحسن جوائز المسابقة فعدت لها وقرأتها من جديد وكان انطباعي الاول عنها مخجلا فقد شعرت بتفاهتها الى ابعد حد واستغربت ... كيف فازت في المسابقة ؟ ثم تساءلت ماهو مستوى المسرحيات التي تقدمت للمسابقة اذا كانت عنده شهادة هي احسنها . الحقيقة انني فجعت فقد خرجت بنتيجة مخزنة وهي أن من الخطأ ان نسمي المحاولات التي تقدمت للمسابقة باسم مسرحيات بما فيها عنده شهادة .

ومن هذا صممت على اعادة كتابتها من جديد وفعلا اعدت كتابتها وستخرج وحتمًا سيتغير رأيي فيها بعد مرور وقت لأنني ادركت بأن المسرح كبير كبير جدا وان الانسان يظل دائما صغيرا ضمن هذا الكبير .

كلي أمل أن أكون قد وفقت في عرض موضوعها بطريقة معقولة وأرجو ان لايقول قائل من هو هذا الذي نصب نفسه ناقدا للمجتمع . وهو لايمك (حتى ، شهادة .)

عبدالعزيز السريع

لقد تقدم (السريع) بمسرحيته هذه الى الشؤون الاجتماعية والعمل للدخول في المسابقة المسرحية . عام ١٩٦٢ تحت عنوان (انا مختار) ودخل معه المسابقة (صقر الرشود) في مسرحيته (المخلب الكبير) ودخل معها الأستاذ (حسن يعقوب العلي) بمسرحية ذات فصل واحد . ولما تأخرت الشؤون في الإعلان عن المسرحيات الفائزة سحب (صقر) رحمه الله مسرحيته . وفي عام ١٩٦٤ أعلنت الشؤون عن فوز (أنا مختار) أو كما سماها صاحبها أخيراً (عنده شهادة) بأحسن جوائز المسابقة . لقد حجبت الجائزة الأولى عن المسرحيات ذات الفصول الثلاثة وحجبت الجائزة الأولى كذلك عن المسرحيات ذات الفصل الواحد وفازت بأحسن جوائز ذات الفصل الواحد مسرحية (حسن يعقوب العلي) .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
وأعاد السريع كتابة مسرحيته عدة مرات وفي المرة الخامسة عُرضت ونالت مااستحقته من ثناء وتقدير.

١٠ - مسرحية (الحاجز):

تأليف وإخراج (صقر الرشود) . عرضت على مسرح (كيفان) في ١٩٦٦/٤/٦ ثم عرضت في بغداد والقاهرة كما فصلنا ذلك في النظرة التاريخية (طالع ماكتب عنها في مقالات ووثائق في هذا الكتاب) .

١١ - مسرحية (الله يا الدنيا):

مقتبسة عن مسرحية (المثري النبيل) لمولير . وأعدّها وكوتها للمسرح (ثلاثي المسرح) وأخرجها (عبدالعزيز فهد) . عرضت على مسرح كيفان في ١٩٦٧/٢/١٠ ولدة عشرة أيام . وقد حضرها صاحب السمو أمير البلاد المرحوم

(صباح السالم) مع ضيفه الأستاذ (شارل الحلو) رئيس الجمهورية اللبنانية.

١٢ - مسرحية (لاطبنا ولا غدا الشر):

مقتبسة عن مسرحية (لكل شيء حقيقته) تأليف (لويجي بيراند يللو) وقد أعدها باللهجة (وفاء الصدر) وأخرجها (عبد الأمير مطر). عرضت على مسرح (كيفان) في ١٩٦٨/٢/١٥ ولمدة عشرة أيام.

١٣ - مسرحية (المرّة لعبة البيت):

مقتبسة عن مسرحية (بيت الدمية) للكاتب النرويجي (هنريك ابسن) وقد أعدها وكتبتها (صقر الرشود) وأخرجها (منصور المنصور). عرضت على مسرح (كيفان) في الشهر الخامس (مايو) عام ١٩٦٨. وذكر أنه في ١٩٦٨/٦/٢٥ وليس هذا صوابا.

١٤ - مسرحية (لمن القرار الأخير):

تأليف (عبد العزيز السريع) وإخراج (صقر الرشود) عرضت على مسرح (كيفان) من ١٩٦٨/١٢/٤ حتى ١٩٦٨/١٢/٩. (طالع مقالات ووثائق في هذا الكتاب). <http://Archivebeta.Sakini.com>

١٥ - مسرحية (ثم غاب القمر):

قصة الكاتب الأميركي (جون شتاينيك). ومسرحها (الدكتور حسين مؤنس). وأخرجها (كمال حسين). وعرضت على مسرح (كيفان) في ١٩٦٩/٣/٣١ واستمر عرضها حتى ١٩٦٩/٤/٧.

١٦ - مسرحية (مهفة ولألكنديشن):

واحدة من ثلاث مسرحيات قدمت جميعها في عرض واحد. كل مسرحية ذات فصل واحد. وقد ألف هذه (عبد الرحمن الصالح) وأخرجها (منصور المنصور) عرضت مع المسرحيتين التاليتين على مسرح كيفان في ١٩٦٩/١١/٣ لمدة ستة أيام.

١٧ - مسرحية (نعجة في المحكمة):

مقتبسة عن مسرحية من تأليف (جون فراندت) وقد أعدها وكرتها للمسرح (سليمان الخليفي). في أول تجربة له مع المسرح. وأخرجها (صالح حمدان) عرضت مع السابقة واللاحقة على مسرح (كيفان) في ١٩٦٩/١١/٣ لمدة ستة أيام.

١٨ - مسرحية (بخور أم جاسم):

تأليف (محمد السريع) وإخراج (صقر الرشود) قدمت مع السابقتين على مسرح (كيفان) في ١٩٦٩/١١/٣ واعتبرت المسرحيات الثلاث مخالفة لخط سير مسرح الخليج الناضج. (طالع مقالات ووثائق في هذا الكتاب).

١٩ - مسرحية (فلوس ونفوس):

تأليف (عبدالعزیز السريع) وهي إعادة في كتابة مسرحيته السابقة (الأسرة الضائعة) التي تبرا منها كمسرحية وتبناها كفكرة. وقد أخرجها (صالح حمدان) وعرضت على مسرح (كيفان) في ١٩٧٠/٦/١٠. ونقدها الأستاذ (بلال عبدالله) بقوله:

«بعد أن ختم مسرح الخليج العربي موسمه السابع بمسرحية (فلوس ونفوس)، يمكن القول أن المسرح قدم موسماً مسرحياً أقل من المتوقع بالنظر إلى عروضه في المواسم السابقة.

فعندما تناول كاتب المسرحية عبدالعزیز السريع قضية تصارع الأفكار بين أفراد الأسرة الواحدة في مسرحيته السابقة (لمن القرار الأخير) راعى فيها الأسس الفنية، لهذا ظهرت المسرحية بقالب مسرحي متكامل كما أنه اضمي على موضوع المسرحية نكهة جديدة رفعتة عن الأعمال التقليدية التي تقدم على المسرح عندنا.

ولكن في مسرحيته الجديدة فلوس ونفوس رجع إلى الأسلوب السطحي

في تناوله للمسرحية وكان بإمكانه أن يلقي ضوءاً جديداً على هذه المشكلة ويظهر براعته الفنية في تناوله للموضوع. فعندما تناول مشكلة الأب الذي جاءت الثروة بعد حياة الفقر والذل، لم يذهب بعيداً عما توقعنا وهو زواج الأب من زوجة شابة وابتعاده عن زوجته السابقة التي عاشت معه بطريقة سطحية كذلك زج المؤلف ببلاهة جاسم في المسرحية بدون أن نفهم موقفه بالضبط في المسرحية. شخصية لطيفة لا تقل في ضعفها عن سارة وجاسم.

أما التمثيل، دور الأب (سعد الفرج) أخلص في تقمصه لدور الأب وكان موفقاً في التعبير عن شخصية الأب عندما كان فقيراً أكثر منه عندما أصبح غنياً.

الخال (صقر الرشود) يعاب على هذه الشخصية الجمود والحركة البطيئة على خشبة المسرح مع أن دوره يتطلب الحركة كما وأن صقراً ظل على وتيرة واحدة في تعبيره الصوتي وياحبذا لو أعطانا طبقات صوتية متعددة تتفق والمواقف المختلفة التي مرت بها الشخصية.

الأم (حياة الفهد) وفقت في تجسيد حالة أم فقدت حب زوجها ثم تبع ذلك حب ولدها الكبير ولكن عاشت على أمل مع أنها الصغير عبدالله (منصور المنصور) تعبيره يتفق وطبيعة دوره، تغيرت حالته الإنفعالية قبل حياة الفقر وضحت بالكثير من أجل البقاء معه، لهذا سارت أحداث المسرحية عادية، كان يمكن أن تأخذ عمقاً درامياً لو أنه اختار زاوية جديدة بين لنا بها كيف يتصرف الأب بهذه الثروة التي جاءت من تميمين بيته وركز على ناحية أخرى من نواحي الحياة. وفسر بها نفسية الأب عندما يأتيه المال الكثير وأن هموم الرجل ليست دائماً تتعلق بالزواج ثانية وثالثة.

شخصية الابن سالم وفق المؤلف في رسمها، كانت من بداية المسرحية على صدام مع الأب، رفض الذهاب إلى المدرسة وهذا يمثل تحدياً لقرار والده، فليس غريباً أن يقف بجانب والدته بعد أن تخلى عنها الجميع.

أما من ناحية شخصية جاسم ولطيفة وسارة فهي نقاط ضعف في المسرحية صحيح أن المؤلف اراد بهم أمراً يخدم أحداث المسرحية إلا أننا لم نحس بوجودهم داخل مشكلة الأسرة فكانت سارة تدخل وتخرج بدون أي معنى ورسمت نهاية الفصل الثالث في موقفه مع والدته واجاد حركات تعبيرية بسيطة أوضحت المقصود من ذهابه مع والده.

جاسم (محمد المنصور) دوره في المسرحية ليس ذا معنى ومع ذلك أجاد بعض الحركات الفكاهية التي عوضت عن نقاط الضعف في الدور بشخصية سبق وأن مثلها في مسرحية (بخور أم جاسم).

سالم (عبدالرحمن العقل) اختير لدور سالم أحسن اختيار واستغلت طاقته الفنية الشابة في مواقف درامية فأظهر قدرته على التعبير، خامة فنية لا بأس بها إذا وجدت الفرصة، المخرج، بالإضافة إلى المجهود الشخصي الذي يصقل موهبته.

سارة (زينب الضاحي) دور أقل من طاقتها الفنية كانت تظهر بلامعنى مثل شخصية جاسم ولطيفة. <http://Archivebeta.Sakhr.it>

لطيفة (ابتسام حسين) دورها صغير في المسرحية لم يعطها الفرصة للحكم عليها، خامة جديدة كسبها مسرح الخليج العربي».

٢٠ - مسرحية (رجال وبنات):

مقتبسة من مسرحية (الغربان) تأليف (هنري بيك). وأعدّها وكوتها وأخرجها (صقر الرشود) عرضت على مسرح (كيفان) في ١٩٧١/٢/١ لمدة عشرة أيام.

٢١ - مسرحية (الجميلة):

مقتبسة من مسرحية (الجرة) تأليف (لويجي برانديلو). وأعدّها للمسرح باللغة العربية (صقر الرشود). وأخرجها (صالح حمدان) وعرضت مع

المسرحيتين التاليتين في حفلة واحدة على مسرح (كيفان) من ١٩٧١/٣/٢ حتى ١٩٧١/٣/٦.

٢٢ - مسرحية (القاضي خايف):

مقتبسة من مسرحية (تذكر قيصر) من تأليف (جوردون دافيت)، وأعدّها (صقر الرشود) وأخرجها (منصور المنصور) وعرضت مع السابقة والمسرحية اللاحقة في ١٩٧١/٣/٢ لمدة خمسة أيام.

٢٣ - مسرحية (الأصدقاء):

مقتبسة عن مسرحية من تأليف (هربرت فرجيون). وأعدّها للمسرح وأخرجها (عبدالعزیز السريع). وهي تجربته الوحيدة في الإخراج. وعرضت على مسرح (كيفان) مع السابقتين في ١٩٧١/٣/٢.

وقد أعيد عرض (القاضي خايف) ومسرحية (الحفلة) في ١٩٧٢/٨/٨ حتى ١٩٧٢/٨/١٠. وقد أطلق المسرح على هذه التجربة الثلاثية اسم (المسرح الضاحك). وكتب الأستاذ بلال عبدالله عن هذه التجربة تحت عنوان (مسرح الخليج العربي وتجربة المسرح الضاحك) فقال:

«خلال الشهر المنصرم قدم مسرح الخليج العربي برنامجه الثاني للموسم الثامن بثلاث مسرحيات ذات فصل واحد، وقد طلب مسرح الخليج من المسرح صاحب الدور الأذن بتقديم برنامجه الثاني معللاً ذلك بسفر بعض أعضاء الفرقة لتقديم بعض الامتحانات في الخارج وسفر البعض الآخر في بعثة دراسية.

خلال هذه السرعة لا بد وأن تضيق عدة أمور في زحمة الإسراع في تقديم هذا العمل الفني، وقد أدركت اللجنة الثقافية ذلك وأشارت إليه في مقدمة البرنامج الذي وزع قبل عرض المسرحية إلا أن هذا لا يعذرنا في الأخطاء التي ارتكبتها...

يلاحظ على العرض ككل أنه لا اتصال بين أجزائه من قريب أو بعيد

.. قد يقال إن إتصال العرض بعضه بالبعض الآخر ليس بذي أهمية كبيرة. ولكن هذا تفكير خاطيء فهما اختلفت المسرحيات لابد وأن يجمعها خيط واحد يستنتجه المشاهد من خلال فصول المسرحية المختلفة، كما ويلاحظ أيضاً أن المسرحيات لم تأخذ الوقت الكافي للتدرب على الحركة وحفظ الجمل وهذا انعكس على نسيان بعض الممثلين مما أثر في حركة الآخرين الذين يشتركون معهم في العمل.

بالنسبة لمسرحية «الأصدقاء» (من إعداد وإخراج عبدالعزيز السريع) فهو لأول مرة يدخل عالم إخراج المسرحيات وقد استفاد من خلال اطلاعه على النصوص المسرحية كمؤلف مسرحي، النص الذي اختاره لم يخدمه في تحقيق طموحه الهنيئ أراد به إخراج هذه المسرحية.

أما مسرحية «القاضي» التي أعدها صقر الرشود وأخرجها منصور المنصور. والتي تتضمن نفسية قاضٍ مريضة اعتقد أن الورقة التي وجدها في جيبه تهديد بالقتل وعليه أن يحتاط. هنا ركزت المسرحية على الحالة النفسية لهذا القاضي، فالممثل محمد المنصور زاد الحركة إلى درجة أراد بها الإضحاك، وقد قلد سليمان ياسين محمد المنصور في طريقة تكراره للحركات لأنه سكرتيه، وبهذا خرجت المسرحية عن روح وهدف النص.

مسرحية «الرحلة» وإن كانت لا تقل عن سابقتها من الناحية الفنية فقد أعدها أيضاً صقر الرشود وأخرجها صالح حمدان إلا أنها تميزت بالحركة وتشكيل الممثلين في مجموعات تتناسب والحركة المطلوبة في الدور فقد وفق المخرج في استغلال صبحه ووضحه كشائبي وكورس في ترديد بعض الكلمات أو المقاطع والقيام بتشكيلات متناسقة مع الممثلين الآخرين وهذا أعطى المسرحية جواً اختلفت به عن المسرحيتين السابقتين كما برز عبدالرحمن العقل في دور مصلح الرحلة الذي جعله مركز ثقل في المسرحية.

وهكذا أثبت مسرح الخليج العربي أنه بدأ يتراجع عن خط سيره السابق

وهو يعلل ذلك بأن الجمهور يشجعه ، ولاندرى من أين جاء بهذا الحكم أو النتيجة مع أن مسرحياته السابقة ذات الفصل الواحد لم تلق ذلك النجاح المطلوب.

كان مسرح الخليج العربي يأخذ على غيره من المسارح اعتمادها على الارتجال والفورية في تأليف الكلام على خشبة المسرح وهانحن نجده الآن يصبح مسرحاً بلاهوية، يتلمس الأعذار الواهية يعلل بها تراجعته نحو الفورية والإرتجال».

٢٤ - مسرحية (الدرجة الرابعة):

تأليف (عبدالعزیز السریع)، وإخراج (صقر الرشود). وكانت في أصلها مسرحية (لمن القرار الأخير) فأعاد مؤلفها صياغتها. ولما كان مسرح (كيفان) وهو المسرح الوحيد - محجوزاً لمسارح أخرى فقد رأى مسرح الخليج العربي أن يعرضها خارج الكويت، فسافر إلى دمشق والقاهرة في صيف عام ١٩٧١ وعرضها هناك قبل أن يعرضها في الكويت. وفي ١٩٧٢/٧/٢٥ قدمها على مسرح (كيفان) لمدة ثلاث ليال.

والمقصود بالدرجة أنها الدرجة الرابعة بالمعنى الوظيفي. وهي أولى الدرجات التي يعتبر الموظف الذي يحصل عليها من كبار الموظفين.. ومن هنا كان السؤال الذي تطرحه المسرحية هل يستطيع موظف الدرجة الرابعة أن يعيش في مجوبة ويسر، هل يستطيع شاب في هذه الدرجة أن يكون بيتاً مستقلاً عن أسرته، وأن يشكل أسرة فيخرج من بيت أبيه على خلاف العادة المتبعة قديماً. وفي محاولة للإجابة على هذه التساؤلات يقدم المؤلف شاباً كان في مقدوره أن يعيش مطمئناً على راتب هذه الدرجة، لكن زوجته المبذرة تضيع أمله وطمأنينته فيقع ضحية الديون فيتمرد على زوجته أخيراً وتشعر أنها ستخسر بيتها إذا استمرت في استهتارها فتعرض للأمر الواقع وتطمئن إلى ما اطمأن زوجها إليه.

٢٥ - مسرحية (١، ٢، ٣، ٤ بم):

تأليف (عبدالعزیز السریع) و(صقر الرشود). وإخراج (صقر الرشود) عرضت على مسرح کیفان فی ١٩٧٢/٢/٢٧ حتى ١٩٧٢/٢/١١ وهي أول تجربة للرشود والسریع فی التألیف المشترك. وقد وقع اختیار اللجنة العليا لمهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية عليها لتشارك فی المهرجان الذي عقد فی دمشق خلال شهر مايو ١٩٧٢. وقد عرضت مرة ثانية فی شهر فبراير عام ١٩٧٩ فی بداية افتتاح موسم المسرح.

قام بالتمثيل فيها (صقر الرشود) و(ابراهيم الصلال) و(عبدالرحمن العقل) و(خالد العبيد) و(محمد السریع) و(أحمد الضرمان) و(مريم الغضبان) وآخرون. (طالع ماکتبه فیصل السعد عن المسرحية فی مقالات ووثائق).

٢٦ - مسرحية (ضاع الديك):

تأليف (عبدالعزیز السریع) وإخراج (صقر الرشود) عرضت على مسرح (کیفان - عبدالعزیز المسعود) ابتداء من ١٩٧٢/١١/٧ حتى ١٩٧٢/١١/٢٣ وامتد العرض حتى بلغ واحد وثلاثين يوماً. فلقد كان الإقبال شديداً ويعتبر استمرار العرض طول هذه الفترة رقماً قياسيماً إذا قيس بالعروض الأخرى التي سبق أن قدمها مسرح الخليج فی كل مسرحياته السابقة. وقدمت فی (البحرين) من ١٩٧٣/١/٢ حتى ١٩٧٣/١/٧ بناء على دعوة تلقاها المسرح من وزارة الإعلام هناك وعرضت فی (أبوظبي) لمدة يوم واحد واعد عرضها على مسرح (کیفان) ابتداء من ١٩٧٣/١/٢٤ حتى ١٩٧٣/١/٣١ وبناء على دعوة من نقابة الفنانين اللبنانيين قام المسرح بتقديم مسرحية (ضاع الديك) لمدة تسعة ليال من ١٩٧٣/٧/٧ حتى ١٩٧٣/٧/١٥.

٢٧ - مسرحية (شياطين ليلة الجمعة):

تأليف عبدالعزیز السریع وصقر الرشود وإخراج صقر الرشود عرضت على

مسرح (عبدالعزیز المسعود) بكيفان في ١٩٧٣/١٢/٥ واستمر عرضها ثلاثة وثلاثين يوماً. وقد قدمت خلال عطلة عيد الأضحى عرضين في اليوم. واعد عرضها لمدة عشرة أيام خلال شهر ابريل من عام ١٩٧٤.

ومثل مسرح الخليج دولة الكويت في (مهرجان المسرح العربي الحديث) الذي عقد بالرباط عاصمة المغرب العربي. فلقد وصلت الفرقة للرباط يوم ١٩٧٤/٣/٤. وفي يوم ١٩٧٤/٣/٧ قدم المسرح مسرحيته (شياطين ليلة الجمعة) على مسرح (محمد الخامس). وقدم عرضاً ثانياً على مسرح (اكдал) وذلك يوم ١٩٧٤/٣/١٣ وغادر المغرب في ١٩٧٤/٣/١٤ وقد نوقش الفنان الراحل (صقر الرشود) ورد على استفسارات الصحفيين والنقاد بعد عرض المسرحية. وقد قوبلت بالاستحسان والتصفيق والترحيب الحار وقد نالت جائزة المهرجان.

٢٨ - مسرحية (ياغافلين):

تأليف (محمد السريع) وإخراج (منصور المنصور) عرضت على مسرح (كيفان) في الفترة من ١٩٧٤/٧/٣١ حتى ١٩٧٤/٨/١٠. طالع ماكتبه الأستاذ (بلال عبدالله) عنها في مقالات ووثائق.

٢٩ - مسرحية (بحمدون المحطة):

تأليف (عبدالعزیز السريع) و (صقر الرشود) وإخراج (صقر الرشود). عرضت على مسرح (كيفان) ابتداء من ١٩٧٤/٢/١٨ حتى ١٩٧٥/١/٢٣.

٣٠ - مسرحية (حفلة على الخارزوق):

تأليف (محفوظ عبدالرحمن) وإخراج (صقر الرشود). وهي من روائع ما أخرجه صقر رحمه الله للمسرح في الكويت ولقد حصل فيها على تقدير واف من النقاد والجمهور والدولة. وقد سبق أن أخرج (علي جناح التبريزي) وتابعه قفه) لفرقة المسرح الأهلي التي شكلها المجلس الوطني من أعضاء فرقة المسارح الأربعة.

وقد عرضت (حفلة على الخازوق) على مسرح (كيفان) في ١٠/١٢/١٩٧٥ واستمر عرضها اثنين وعشرين يوماً. وعرضت على مسرح (سيد درويش) في القاهرة يوم الثلاثاء الأول من مارس ١٩٧٧ واستمرت حتى اليوم الثالث في ثلاثة عروض كانت حديث النقاد في مصر والممثلين الكبار فيها. وقد قام بالتمثيل فيها كل من: محمد المنصور، وسعاد عبدالله، وهيفاء عادل، ومحمد السريع، وإبراهيم الصلال، ومبارك السويد، وأحمد الضرمان، وخالد العبيد، وحيد سليمان، وآخرون.

٣١ - مسرحية (مجنون سوسو):

تأليف (محمد السريع) وإخراج (صقر الرشود) وهي مسرحية من فصل واحد قدمت مع المسرحيتين التاليتين في حفلة واحدة تحت اسم مسرحية (الوادوي). وعرضت على مسرح (كيفان) في شهر فبراير ١٩٧٦ واستمر العرض أحد عشر يوماً.

٣٢ - مسرحية (مسرحية المرزاق):

تأليف (نواف الهيجا) وإخراج (صقر الرشود) قدمت مع المسرحية السابقة واللاحقة في شهر فبراير واستمر العرض أحد عشر يوماً. والمرزاق هو الميزاب.

٣٣ - مسرحية (هدامة):

تأليف (مهدي الصايغ) وإخراج (صقر الرشود) وقد قدمت مع المسرحيتين السابقتين، في عرض واحد. وعرضت المسرحيات الثلاث بعد ذلك في (قطر) لمدة أسبوع واحد. وفي دولة البحرين لمدة تسعة أيام.

٣٤ - مسرحية (متاعب صيف):

تأليف (سليمان الخليلي) وإخراج (صقر الرشود). عرضت على مسرح (كيفان) في ٢٤/١١/١٩٧٦. واستمر عرضها لمدة ١٩ يوماً.

٣٥ - مسرحية (عريس لبننت السلطان):

تأليف (محفوظ عبدالرحمن) وإخراج (صقر الرشود). عرضت على مسرح (عبدالعزیز المسعود) بكيفان في ١٩٧٨/٣/٢١. وهي آخر ما أخرجه (صقر الرشود) رحمه الله للمسرح (الخليج العربي) قبل رحيله للإمارات العربية المتحدة ليعمل هناك. وعرضت في كل من الجزائر وليبيا ضمن نشاطات الأسبوع الثقافي الكويتي في الفترة ما بين ١٩٧٨/٤/٦ حتى ١٩٧٨/٤/٢٢.

٣٦ - مسرحية (شاليه السعادة):

قدمت مع مسرحية (تب أم عصفور) والمسرحيتان قام بترجمتها (أحمد رضوان) وأعدهما (محمد السريع) وإخراج (عبدالعزیز المنصور). عرضت على مسرح (كيفان) من ١٩٧٩/٨/٢١ حتى ١٩٧٩/٨/٣١ في عرض واحد مع المسرحية التالية.

٣٧ - مسرحية (تب أم العصفور):

ترجمها (أحمد رضوان) وأعدهما (محمد السريع) وأخرجها (مبارك السويد). عرضت مع السابقة في عرض واحد على مسرح (كيفان) من ١٩٧٩/٨/٣١ حتى ١٩٧٩/٨/٢١.

٣٨ - مسرحية (للصبر حدود):

تأليف (خالد عبداللطيف) وهذا هو أول نص يكتبه للمسرح وإخراج (عبدالعزیز المنصور) وهو ثاني عمل يخرج به. عرضت على مسرح (عبدالعزیز المسعود) بكيفان في ١٩٨٠/٧/١٠.

٣٩ - مسرحية (تنزيلات):

تأليف (مهدي الصايغ) وإخراج (منصور المنصور). قدمها المسرح في موسمه الثامن عشر على مسرح (عبدالعزیز المسعود) بكيفان في يناير عام ١٩٨١.

٤٠ - مسرحية (عزّل السوق) :

تأليف (خالد عبداللطيف رمضان) وإخراج (منصور المنصور) عرضت على مسرح (كيفان) في ١٩٨١/٩/٢٤. وقام بأداء أدوارها : (محمد المنصور) و(مريم الغضبان) و(هيفاء عادل) و(عبدالرحمن العقل) و(ابراهيم الحربي) و(أحمد العامر) و(منقذ السريع) و(خير الله بخيت) وآخرون.

٤١ - مسرحية (الحلاق) :

تأليف (الفريد فرج) وإخراج (مبارك السويد) عرضت على مسرح (كيفان) في ١٩٨٢/٣/١٦. وهذه هي التجربة الثانية للمخرج مبارك السويد. وقد قام بأداء أدوارها كل من : (عبدالرحمن العقل) و(خليل اسماعيل) و(عبدالله الحبيب) و(هناء محمد) وهي ممثلة عراقية و(عبدالله الخراز) وآخرون.

٤٢ - مسرحية (يامعيريس) :

تأليف (محمد الرشود) وإخراج (عبدالعزیز الحداد) عرضت على مسرح (عبدالعزیز المسعود) بكيفان في أكتوبر عام ١٩٨٢.

خالد سعود الزيد

(١) طالع ماكتبناه عنه في النظرة التاريخية في كتابنا مقالات ووثائق عن المسرح في الكويت .
(٢) لمزيد من التفصيل طالع حديثنا عن المسرح العربي والمسارح الاخرى في النظرة التاريخية من كتابنا السابق الذكر.

ينفصل الوطن .. تنفصل الطرق



بقلم

ليلى العثمان

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المتراكضة على الأرض تثير أنغاماً
حماسية تختلط مع الأنغام المنبعثة من
السيارات المنتظرة. وتنسجم مع اللحن
الذي ينبعث من راديو الباص.

تقافزت الطالبات إلى جوفه
بعضهن ضاحكات تتناثر خصلات
شعورهن على جباههن الرطبة ..
وبعضهن يبدو أثر دموع في عيونهن .

للجرس نغمات خاصة كأنها رقصة
سجينة تنطلق ، ونهاية اليوم الدراسي
تعني الحرية لمساجين الفصول الدراسية
الساخنة ، ويحلو الهرب بعد يوم رطب
.. دبق تتلاصق فيه الثياب بالجلسد .

في دقائق انفلتت الطالبات من
الصفوف كما تنفلت الخيل المنتظرة
إشارة السباق . أصوات أقدامهن

يحذر من غضبه .. لكن السائق الآخر
لم يتزحزح .



الحر شديد .. الباص يكاد يستفرغ ،
الرطوبة .. أنفاس الفتيات .. صراخ
بعضهن يراجعن مادة الجغرافيا التي
كان يكرهها مذ كان تلميذا . التفت
اليهن وقد بدأ يفقد أعصابه :
— اسكتن يابنات .. إرحمني .

تضاحكت الطالبات ، تغامزن عليه
.. وعدن الى ثرثرتهن ولكن بصوت
أقل حدة .

يده على البوق ثانية .. ثلاث
ضغطات .. طوط .. طوط .. طوط
.. لكن السائق كاللوح لا يتحرك ..
ومن نافذة السيارة الخلفية أطل وجه
امرأة هندية ملأ الشيب مفرقها ومن
عينها اطلت نظرة ضجر .

مادام وجه الهندية قد أطل فلا بد
أن السائق قد تنبه اليه .. فتمادى في
الضغط على البوق .. أمله يخيب يزفر
.. يضغط .. تمد الهندية ذراعاً ذابلاً
زمت أطراف أصابعها وحركت يدها
بإشارة تعني مهلاً .. مهلاً .

ذلك يعني أن نتيجة اليوم الدراسي لم
تكن مرضية .

أسراب .. أسراب .. تدلف الى
بطنه حتى كاد يمتلىء الى عنقه .
صارت الخيول المنفلتة سردينا يتلاصق
رغم الرطوبة ، وانبعثت رائحة العرق ،
ورائحة الجوارب ، وأحذية الألعاب
المهترئة .
— أ ف .

زفر السائق . سحب منديله وغطى
به أنفه ينتظر اكتمال العدد . بينما
صراخ الطالبات وأحاديثهن تضيع مع
الأنغام التي كانت مسموعة من
شبابيك الباص قبل امتلائه .

صاح السائق مناديا بعض
الطالبات المتجمعات حول بائع
« الآيس كريم » فهرعن الى الباص
الذي ما كاد يبتلع أجسادهن حتى
اغلق بابه .. وحرك السائق المفتاح .
وقبل أن يتحرك .. امتطت سيارة
فارهة أمامه . وسدت عليه الطريق .

ضغط على البوق .. مر ..
وثانية .. لم يستجب سائق السيارة
الفارهة .. ضغط مرة ثانية .. كأنه

والبنات لهن أهالي ينتظرون .

لكن الآخر رفض مهدداً :

— لن أمشي .. ووالله لو نفخت بوق
باصك هذا ثانية فسأجعل سيدي يأتي
غدا .. ليحطم رأسك . تنهد سائق
الباص مستسلماً .. أطفأ المحرك ..
مسح بمنديله المستخ عرق وجهه
والتفت الى الطالبات :

— هيا اسكتن .. ستبقين في هذا
الفرن حتى يتكرم هذا السائق المغرور
.. ويتحرك .

لاح يأس على وجوه الطالبات ..
تهامسن :

— هذا سائق غنية .

تناهى للسائق همس الطالبات ..
التفت اليهن :

— غنية من ؟ ابنة من ؟؟

لم ترد عليه واحدة .. انكمشن
صامتات .. بينما تعرقت ثيابهن حتى
بدت وكأنها مغسولة بالماء .

■ ■ ■

مرت نصف ساعة قبل أن تقبل
من داخل المدرسة طالبة سمراء ..
في الرابعة عشرة من عمرها .. تبدو

لكنه لم يتمهل .. القى بكل ثقل
كفه على البوق .. ضغطت البنات
على آذانهن .. بينما تطايرت
أخريات كن قد التصقن بالباص
تحاذئن من في داخله .. وتتفقدن على
بعض الاشياء للغد .

■ ■ ■

أخيراً .. ترجل سائق السيارة
الفارهة .. كان يبدو وكأنه فقد
أعصابه .. دنا من الباص .. خاطب
السائق من نافذته المفتوحة :
— يا حمار: لماذا تنهق ؟

تضاحكت الطالبات .. كأنهن
يشمتن بالسائق الذي يخرسهن دائماً
.. ولكي يداري خزيه من الطالبات
تكلم بهدوء :

— سامحك الله .. أريدك أن تفسح
لي الطريق .. لقد عطلتنا .

لكن السائق الآخر هز يده في
الهواء وزعق :

— تعطل . ماالذي يحدث لو تعطلت ؟
هل تحمل ابن وزير أم ابن رئيس ؟؟
هدأه السائق :

— يا أخي .. أرجوك .. الدنيا حر ..

السائق ينزل من السيارة يفتح الباب .
دلفت الفتاة .. استرخت .. نوافذ
السيارة مغلقة .. في الداخل مكيف
هواء يعمل .

تحركت السيارة .. فتحرك
الباص ، مد السائق يده أدار جهاز
الراديو فجاء صوت المذيع أجش يقرأ
نشرة الأخبار

— أف ..

زفر السائق ، وأحمد صوت المذيع وهو
يزفر :

— أخبار الشوم ..

سألته إحدى الطالبات :

— ليش ؟ مابذك تسمع أخبار
الوطن ؟؟

— إيه .. خلوها مستورة .

كأن الطالبات عرفن سر التنهيدة
الطويلة العميقة بدأن يصفقن
و يغنين :

هو ذا الصوت من الأرض السمراء
آت ... من حقلي .. من شمسي
.. من آلام شعبي آت «

شده الحنين الى الوطن .. دمعت
عيناه .. لاحظت إحدى الطالبات
الدعة الحزينة المنهارة على خده :

أنيقة .. مرتبة .. حذاؤها رغم تعب
النهار يبدو نظيفاً تربط جديلتها
بشرائط بيضاء ناصعة .

— آه يبدو أنها بنت أكابر .

قال سائق الباص وهو يلتفت
بنصفه الى الطالبات .

ردت طالبة :

— أبوها تاجر كبير مشهور

— ومغرور .. وسائقه مغرور .. وطبعاً
ابنته مغرورة

تصايحت بعض الطالبات باحتجاج :

— لا .. غنيمة ممتازة .. متواضعة ..

طيبة .. و .. و ...

هز يده مهدداً :

— طيب .. طيب .. الله يرزقنا كما
رزقها .

تفوه بأمنيته ولم يكن يتصور أنها
مخزونة في قلوب الطالبات
المكدسات . فوجيء بأصواتهن تردد :
— آمين ...

■ ■ ■

الطالبة السمراء تقترب .. الهندية
ذات الذراع الذاوي تترجل تحمل
حقيبة الطالبة ، تفتح لها الطريق .

— لماذا تبكي؟؟

— تذكرت البلد .

— هل تذكرها جيداً ..

— بالطبع .. غادرتها حين كان

عمري عشر سنوات

— آه ...

تنهدت طالبة وتابعت :

— نحن لانعرفها .. أهلنا فقط

يتحدثون عنها .. فنحبها .

هز رأسه :

— الوطن غال يا بنتي .. الوطن غال

يرتفع صوت الطالبات بنغمة

شجية :

باسم الحرية ... راجعين .. اسبقها

يا فلسطين ... فلسطين عربية ... يتعجب :

... ..

الصوت يعلو .. الحر يتزايد ..

الشمس المحرقة ، وتحرق إشارة

المرور الحمراء بوجه السيارات ..

أشار سائق الباص إلى الطالبات :

— هُص .. اسكتن .. بلاش أغاني .

كانت السيارة الفارحة التي تحمل

غنيمة ملاصقة في تلك اللحظة للباس

.. تدلت رؤوس الطالبات الى

السيارة أطل وجه غنيمة من خلف

الزجاج .. ابتسمت ، أشارت بيدها

تحيي .. فتحت النافذة .. تصايحت

الطالبات .. كل تريد أن تقول كلمة

.. قبل أن ترد غنيمة على كلماتهن

كانت الإشارة تبتلع غضبها الأحمر ..

ويتبدل الى الأخضر .

■ ■ ■

الطريق الممتد واحد .. أخذ

سائق الباص يسابق السيارة والطالبات

يغنين .. فرحات .. وحين تسبقهن

السيارة ترتفع اصواتهن باحتجاج :

— ياه .. أبو راجح الله يخليك اسبقها

.. اسبقها

يتعجب :

— إيه اسبق كاديلاك ، هذا باص

كحيان .

ويختلط رجاؤهن :

— ولو أسبقها ..

— بس أماننا إشارة ثانية .

يقف الباص .. السيارة بجانبه

تطل الطالبات وهن يرددن باقي

الاغنية الحماسية :

« وجئت طلقة .. وجئت صفعة ..

لكل ضمير خاثر ..

الطالبات .. يتلمظن تتمنى احداهن :
— ليت امي تكون طابخة دجاجاً ..
قالت ثانية :

— اليوم سنتغدى « مجدرة »
شهقت أخرى :
— ياه .. أنا احبها ...
بينما تأففت أخرى :
— يوه .. أنا أكره هذه الأكلة .
لم توافقها كثيرات من الطالبات
.. حتى سائق الباص :
— هذه أكلة غنية .. إنها « مسامير
الركب »

ضحكت الطالبة :

— لا اريد مسامير لركبي .. انا قوية
.. العيب الجباز احب الدسم ..
دجاج .. لحم .. بازيلا .. بطاطا ..
— ايه صحتين على قلبك
قالها السائق وتوقف عند أول
المنعطفات وفتح باب الباص :
— هيا اللي عليهن الدور ..
تدافعت خمس طالبات .. وما ان
اغلق الباب حتى أخذت من في
الباص يشرن بأيديهن مودعات
لصويجباتهن متمنيات أن يأتي دورهن
بسرعة .

تركت النجم .. تركت الآه ..
تركت النغم الحائر ...
و »

غنيمة تفتح نافذتها .. تطوف على
وجهها سحابة حزن وتمن . يلتفت
سائقها يشير لها أن تغلق النافذة التي
تسرب منها صدى أغنية شعبية .
صوت الطالبات يرتفع يتحدى
ارتفاع النافذة الزجاجية .
غنيمة تبتسم لهن .. تشير بحماس ..
انسجام هادىء يطل من عينيها ..
وألفة .

عند آخر اشارة يفترق الباص عن
السيارة التي دلفت الى أحد الأحياء
السكنية .. ويتحول الباص الى
منطقة « حولي » حيث ستبدأ رحلة
توزيع الخيول الى اصطبلاتها .

الحياة عامرة .. المحلات التجارية
.. البقاليات المتناثرة .. المارة تكتظ
بهم الأرصفة .. رجال .. نساء
طالبات .. وطلبة .. يهرولون هرباً
من الحر الى البيوت .. المطاعم
ومحلات شي الدجاج تفوح رائحتها
الزكية فتثير احساس الجوع في نفوس

وجوه الطالبات ، الفرح المنتشر على
وجوههن رغم تكدسهن في باص غير
مكيف .. وتهدت ..



في البيت .. فاحت رائحة الطعام
الشهي .. رغم هذا قالت لأُمها :
— لا أحس برغبة في الاكل .

وانهال دلال الأم .. أخذت تعدد
لها الأصناف المطبوخة والمقبلات ..
لكن الفتاة ظلت صامته .. تحول
عينها في أنحاء المكان .. كل شيء
نظيف .. جميل فخم .. رائحة العز
تفوح كما تفوح رائحة الطعام . وصوت
أُمها يأتي كأنه من البعيد .. في
أذنيها لا تزال تتلاعب موسيقى الأغنية
التي لا تحفظ كلماتها يتماوج معها
صوت ضحكات الطالبات وفرحهن
الصادر من القلب تطلعت في وجه
أُمها وإذا سحابة خوف تنتشر عليه :

— غنيمة .. مابالك؟؟ هل أنت
مریضة؟؟
— لا يا أُمي .
— إذن ما بالك صامته ! ولا تريدين
أن تأكلی؟؟

خف حمل الباص .. أخذ الهواء
الرطب السجين حرته .. لطف الجو
قليلا .. انخفض صوت الطالبات ..
يتحاذن أحداث مختلفة ويقلدن بعض
مدرساتهن أو يشتمن بعضهن .. ونسين
في غمرة مرحهن التأخير الذي حدث
حين أصر سائق غنيمة على الوقوف .



سيارة غنيمة تبدأ رحلتها في الحي
السكني .. الهدوء يخيم على الشوارع
.. لا محلات تجارية ! ولا بقاليات !
لا رائحة دجاج ولا زعتر تفوح ...
النظافة واضحة والحشائش المزروعة
تلفظ أنفاسها الخضراء في هذا الحر
الشديد .. أغصان الشجر تلبدت
أوراقها .. فلا نسمة تهزها .. ولا
حركة بشر .. ولا اغنيات تنبعث من
شبابيك باص !

أحست بالضجر .. لا يزال سمعها
يحمل رنة الاغنية الحماسية قالت في
نفسها :
— « غداً .. سأطلب منهن كلمات
الاغنية . »

فرحت لهذا القرار وهي تتذكر

— كل الأحلام أحققها لك ..

اعتدلت :

— إذن .. أن اركب الباص مثل

بنات حولي .

و ...

انكمش وجه الأم .

■ ■ ■

ليلي العثمان

١٩٨٣/٦/٦

— انا أحلم .. أحلم يا أمي ..

واستلقت على المقعد الوثير وسؤال

أمها ينطلق فرحاً :

— تحلمين ! بماذا؟؟ قللي كل

أحلامك تتحقق حالاً .

تلاعب حزن في وجه الفتاة ..

أكدت لأمها :

— إلا هذا الحلم .

وحثتها أمها :



مراوذة

شعر: حسن فتح الباب

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تهمّ بي المدن المشرقية والمغربيةُ
حتى أحاورها .. أستجير بها
أو أضاجعها خلصة أو علانيةً
في الزمان الغرور
فتملاً مني الجرار العقيمة
تُفرغني من شجوني الحرار
وتملأني بالدم المستعار

— • —

أسافر فيها فيعتادني القبحُ
أرتد ذعرا
أعود الى النبع — لانبغ — تلقفني
في الحضور الغياب الغياب الحضور المداراتُ
كل مدار فراغ
وكل فراغ بقايا المراودة المستحيلة
حتى أهم بها أو أهم
فأشهد برهان ربي الذي غيبته
أهم به ... يحتويني الدوار

— ● —

أسافر فيها فيعتادني القبحُ
لست أبالي الذي يصنع الليل بي
في بروج الممالك
ما عاد لي عنق صالح

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>



معصم .. قدم يستجيبُ
لوشم الصعاليك
زينة فرعونهم
أو لأعراس أهل القرون
ولكنه القيح يعتادني
حين تلممني أو تعانقُ
أرتدّ ذعرا
وما بي من خيفة غير أنني
أحبك أنتِ
فأرتدّ ذعرا إليك
فتأبين حتى وداعي
لأنني أبيت عناق الهوانين
همي وهمك
جوعِي للحب .. جوعك للخير
واخترت عشقك في النفي
يا روح كل الذين تهاوت
على عتباتك أجسادهم
لم تكف عن النبض
قرت عيون بمرآك في آخر الدرب
تحتضنين اليباب ولا تُسلمين النقاب
فغابوا وهم يمسكون بطرف رداك
يحتضنون الشعاع الأخير
ويبتسمون خلال الدموع

توظيف ”القيم الخلافية“ في تمييز المعاني النحوية

د. محمد صلاح الدين بكر
قسم اللغة العربية – جامعة الكويت

أولاً: الحاجة إلى الفروق في تمييز المعاني:

إن الحديث عن الفروق الشكلية والمعنوية بين الأبواب النحوية أو الأدوات سواء أدوات الباب الواحد، أو الأدوات في الأبواب المختلفة يدعونا إلى الحديث عن الحاجة إلى هذه الفروق، وهو ما يسمى بـ:
تعدد المعنى الوظيفي للمبنى (الشكل) الواحد
فالم لغة – أية لغة إنسانية – لا تستطيع أن تختزع ألفاظاً مساوية للمعاني

التي تجول في عقول المتكلمين بهذه اللغة فالمعاني بحر غير محدود واللغة — بالنسبة إلى هذا البحر المحيط — بحيرة محدودة الجوانب لذلك كان من الضروري بمكان أن نجد في اللغة مباني متعددة المعاني ، ونظرة واحدة إلى اللغات الإنسانية ذات الشهرة الواسعة كالعربية أو الانجليزية أو الفرنسية نظرة في معاجها ترينا إلى أي مدى نجد اللفظة الواحدة ترد في سياقات مختلفة لمعاني تبعد كثيراً أو قليلاً عن المعنى الأصلي لهذه اللفظة فيما يعرف في علم الأساليب بالدلالة المركزية والدلالات الهامشية يعنون « بالدلالة المركزية » الدلالة الأصلية ، و « بالدلالة الهامشية » الدلالة الثانوية .

فالمعاني التي تعبر عنها المباني تتسم بالتعدد والاحتمال فيما يسمى عند المحققين بـ « التعدد والاحتمال في المعاني الوظيفية للمبنى الواحد » .

يتم ذلك على مستوى الصرف والنحو ، فالمبنى الصرفي الواحد صالح لأن يعبر عن معنى واحد مادام غير متحقق بعلامة مّا في السياق (١) فإذا تحقق المبنى بعلامة أصبح نصّاً في معنى واحد بعينه تحدده القرائن اللفظية والمعنوية والحالية على السواء .

ونثّل لذلك بصيغة « أفعل » على المستوى الصرفي (٢) .

تدل « أفعل » على المعاني التالية :

- ١ — التعددية ، نحو : أفتت زيدا وأقعدته . حيث عدت الهمزة الفعل اللازم قام زيد وقعد إلى مفعول واحد كما في المثال .
- ٢ — السلب والإزالة ، نحو : أعجمت الكتاب ؛ أي : أزلت عجمته .
- ٣ — الصيرورة ؛ نحو : ألبس الرجل ، وأتمر ، أي صار صاحب لبن وتمر .
- ٤ — الدخول في زمان أو مكان ؛ نحو : أصبح وأمسى ، أي : دخل في الصباح والمساء و « أنجد وأنهم » ، أي دخل نجداً أو تهامة .
- ٥ — الاستحقاق ؛ نحو : أحصد الزرع . أي : استحق الحصاد .
- ٦ — التعويض ؛ نحو : أرهنت المتاع ؛ أي : عرضته للرهن .

وكما تتعدد الصيغة الصرفية يتعدد القسم من أقسام الكلمة ، فإذا أخذنا «المصدر» - وهو قسم من أقسام الأسم - وجدناه يجيء للمعاني التالية (٣) :

- ١ - النياية عن الفعل نحو: «فَضَرَبَ الرقاب» والمعنى: اضربوا الرقاب .
 - ٢ - توكيد الفعل نحو؛ «فاهجرهم هجرا جميلاً» وهو ما يسمى بالمفعول المطلق المؤكد لعامله .
 - ٣ - بيان سبب الفعل في قوله تعالى: «ادْعُوا رَبَّكُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا» وهو ما يسمى بالمفعول لأجله .
 - ٤ - النياية عن اسم المفعول ؛ نحو قوله تعالى: «وجاءوا على قيصره بدم كذب» أي مكذوب .
 - ٥ - النياية عن اسم الفاعل ؛ نحو قوله تعالى: «قل رأيتم إن أصبح ماؤكم غوراً» أي غائراً .
 - ٦ - النياية عن الظرف نحو: «آتيك طلوع الشمس» أي: وقت طلوعها ... وهكذا .
- والأدوات - كما سندكر فيما بعد - صالحة لذلك التعدد، بل هي أكثر المباني قبولاً له مثال ذلك (ما) التي تكون :

- ١ - موصولة كقوله تعالى: «سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ»
- ٢ - نافية كقوله تعالى: «ما هذا بشراً إن هذا إلا ملك كريم»
- ٣ - كافة كقوله تعالى: «إنما الله إله واحد...»
- ٤ - تعجبية كقوله تعالى: «فما أصبرهم على النار»
- ٥ - مصدرية ظرفية كقوله تعالى: «إنا لن ندخلها أبداً ما داموا فيها» إشارة إلى الأرض المقدسة .
- ٦ - استفهامية كقوله تعالى: «الحاقة . ما الحاقة . وما أدراك ما الحاقة.»
- ٧ - وشرطية كقوله تعالى: «وما يفعلوا من شيء فلن يكفروا...»

ويدخل التعدد والاحتمال في القرائن النحوية التي تعمل على أمن اللبس (٣) فالحالة الإعرابية «الرفع» صالحة لأبواب نحوية مختلفة كالفاعل، ونائب الفاعل، والمبتدأ، والخبر، واسم كان، وخبر إن، وتوابع الاسم المرفوع. والذي يحدد واحداً من هذه الأبواب قرائن أخرى غير العلامة الإعرابية كموقعه في الجملة وصيغته ووظيفته، وهو ما يسمى بـ «تضافر القرائن في بيان المعنى وأمن اللبس». ومثل الرفع النصب والجر.

وما يقال عن قرينة الإعراب يقال عن غيرها من القرائن الأخرى، فرتبة الصدارة مثلاً عامة في الأدوات كالاستفهام والنهي والشرط والنفي والتمني والترجي ... الخ. فلا تصلح الرتبة — حينئذ — للتمييز بين معاني هذه الأدوات، وإنما لابد من تضافر قرائن أخرى معها لتحديد أحد هذه المعاني.

ويخرج التعدد والاحتمال من مجال المفردات إلى مجال التراكيب فالجملة المثبتة قد يراد بها الإثبات وهو المعنى الأصلي، وقد يراد بها غيره كالنداء في قولنا: رحمه الله .. فهي في شكلها خبر. وفي مضمونها إنشاء «دعاء» فهي بمعنى اللهم ارحمه وتصلح الجملة الواحدة لأن تكون خبراً وصلة وصفة ومقبولاً للقول، فما الذي يعين واحداً من هذه المواقع الإعرابية المختلفة إنها مجموعة الفروق أو «القيم الخلافية» التي تحدد معنى واحداً من هذه المعاني المحتملة. (٤)

من أجل ذلك التعدد والاحتمال في المعاني للمبنى الواحد على المستويات المختلفة صرفاً ونحواً كان لابد من الاهتمام بما يسمى بالفروق فهي وسيلة مثلى في تحديد المعنى المقصود.

ثانياً: القيم الخلافية جزء من النظام النحوي (٥)

إن النظام النحوي — بعد أن يقوم علماً الصوت والصرف بوظيفتيها ومعها علم المعجم، على مستوى الصوت والصيغة — يبنى على مجموعة من القرائن تتضافر فيها بينها لمنع اللبس. وقد ذكرنا فيما تقدم أن هذه القرائن منها ما هو

خاص بالشكل ومنها ماهو خاص بالمضمون ، ووجود التخالف بين هذه المعاني هو الذي يحدد واحداً منها والمعنى النحوي كلي لا جزئي يتكون من مجموعة الجملة وانتظامها انتظاماً معيناً . فعلى سبيل المثال نجد الجملة الفعلية مكونة من مجموعة من الضمائم التي تمثل كل ضميمة منها باباً نحوياً معيناً يحدد بواسطة مجموعة من القيم الوفاقية والخلافية دون غيره من الأبواب الأخرى فالجملة الفعلية التالية : «دعا المسلم ربّه متضرّعاً وقت السحر» مكونة من معاني الأبواب النحوية التالية : ١- الحدث المدلول عليه بالفعل ٢- الفاعلية ٣- المفعولية ٤- الحالية ٥- الظرفية . ما الذي يجعلنا نحدد معنى كل باب من الأبواب السابقة دون الوقوع في الخلط بينه وبين غيره من الأبواب الأخرى ؟ . إنه مجموعة القيم الخلافية .

ما القيم الخلافية التي تميز الفاعل من المفعول في الجملة السابقة ؟

إنها كما يلي :

أولاً : في الفاعل :

- ١ - الفاعل اسم مرفوع وهو فارق جوهري بينه وبين المفعول (قرينة الإعراب) .
- ٢ - أنه مسند إليه الفعل على وجه الفاعلية أي قيامه به (الإسناد وهو قرينة معنوية) .
- ٣ - أنه متأخر عن فعله سواء جاء بعده مباشرة أو فصل بينها بالمفعول (قرينة الرتبة المحفوظة) .
- ٤ - الفعل معه مبني للمعلوم على صورة فَعَلَ (قرينة الصيغة) .
- ٥ - الفعل مسند إلى الغائب المفرد (فَعَلَ) وهو هكذا مع المفرد الظاهر دائماً (قرينة المطابقة) .
- ٦ - وأخيراً أنه اسم وليس قسماً آخر كالأداة أو الظرف أو الفعل .. الخ (قرينة الصيغة) .

ثانياً: في المفعول:

لا يوجد من وسائل الاتفاق بينه وبين الفاعل إلا : ١- إن كلا منها اسم
٢- تقدمه فعل مبني للمعلوم ٣- على صورة فعل المسند للظاهر وباقي
القرائن وسائل خلافية تميز بينها
١ - فالمفعول منصوب وهو كما ذكرنا فارق جوهري يرجع إلى قرينة
الإعراب .

٢ - أن العلاقة بينه وبين الفعل ليست الفاعلية بل المفعولية بواسطة تعدي
الفعل إلى المفعول .

٣ - تأخره عن الفعل والفاعل معاً (في هذه الجملة) وهو غير لازم (قرينة
الرتبة غير المحفوظة) من أجل ذلك كانت القيم الخلافية بينها وسائل
مثلى في تحديد باب كل منها

الوظيفة قيمة خلافية جهرية في التمييز بين الأبواب النحوية

تعتبر الوظيفة وسيلة مثلى في التمييز بين الأبواب النحوية ولا يكاد يوجد
بابان نحويان لهما وظيفة واحدة، وإن وُجدا فلا بد أن يختلفا اختلافاً جوهرياً
في النوع (٦) .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وإذا أخذنا المنصوبات مثلاً لاختلاف الوظيفة في المنصوبات وجدناها
دليلاً ظاهراً على ما نقول :

١ - المفعول به، هو الاسم المنصوب الدال على من فُعل به الفعل، فالعلاقة
هي المفعولية وهي حدوث فعل من فاعل ووقوعه بطرف ثانٍ هو المفعول
به، ولا يشارك المفعول - في هذه الوظيفة - منصوب آخر من
المنصوبات (المخصصات) .

٢ - المفعول المطلق، وظيفته هي توكيد الفعل. وقد يضاف إلى التوكيد
بيان النوع أو العدد، ولا يقوم بوظيفة التوكيد للفعل من المنصوبات
سواه .

٣ - المفعول لأجله : وظيفته بيان سبب حدوث الفعل ، ولإيين سبب حدوث الفعل من المنصوبات سواه .

٤ - المفعول معه ، بيان المصاحب للفاعل أو المفعول عند حدوث الفعل دون مشاركة من المفعول معه لأحدهما في حدوث الفعل منه أو وقوعه عليه ، ولا يقوم بهذه الوظيفة سواه .

٥ - المفعول فيه : وظيفته بيان زمان أو مكان الحدث (الفعل) .

٦ - الحال : وظيفته بيان هيئة الفاعل أو المفعول أو هما لحظة حدوث الفعل .

٧ - الاستثناء : بيان المخرج بحكم خاص من حكم عام نفيا أو إثباتا .

٨ - التمييز : بيان جنس الميز بعد مجيئه غامضا .

فالوظيفة قيمة جوهرية خلافية في التمييز بين الأبواب النحوية عموما والمنصوبات التي تتفق في أكثر من قيمة نحوية خصوصا : فالجميع يتفق في أن كلا منها اسم فضلة منصوب ذو رتبة حرة (يجيء بعد الفعل والفاعل غالبا)

مستويات التمييز بالقيم الخلافية

١ - رأينا أن القيم الخلافية تميز بين الأبواب المختلفة في الجملة الواحدة كالتمييز بين الفاعل والمفعول ، أو بين المنصوبات في الجملة الفعلية .

٢ - كما تميز بين الجملتين المختلفتين (كالجملة الاسمية والجملة الفعلية) .

٣ - وتميز بين الأدوات المختلفة في الباب الواحد ، كالقيم الخلافية بين كان واخواتها ، أو إن وأخواتها .

٤ - وهي تميز أيضا بين المعاني المتعددة للأداة الواحدة ، مثل التمييز بين معاني «إن» الساكنة النون أو (ما) أو (مَنْ) الخ ..

وظيفة القيم الخلافية في التمييز بين أنواع الجمل الأساسية :

إن التمييز بين الجمل ينبنى - أيضا - على أساس الفروق الخلافية التي

تميز بينها . ماالذي يجعلنا نحكم بإسمية بعض الجمل وفعلية البعض الآخر؟
إنها القيم الخلافية ، والصيغة والرتبة والإعراب من أهم القيم الخلافية التي
تمايز بينهما فالجمل التالية من قبيل الاسمية وهي :

«الرجال قوامون على النساء»

«كنتم خير أمة أخرجت للناس»

«إن الذين آمنوا وعملوا الصالحات كانت لهم جنات الفردوس نزلا»

والجمل التالية من قبيل الجمل الفعلية

«ففر يقا كذبتهم وفر يقا تقتلون» «يدعو من دون الله ما لا يضره وما
لا ينفعه» (كيف تكفرون بالله) وكنتم أمواتا فأحياكم !!

ولقد ميز الجملة الاسمية الاولى القرائن التالية

١ - الصيغة : إذ خلت الجملة من العنصر الفعلي

٢ - الإعراب : إذ ورد كل منها مرفوعا

٣ - الترتيب : إذ جاء الخبر بعد المبتدأ (رتبة غير محفوظة)

٤ - المطابقة : إذ اقترن الخبر بواو جماعة الذكور ليتطابق مع المبتدأ

(الرجال) <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كما جاءت الجملة الاسمية الثانية متوفرة بها القرائن التالية :

١ - الصيغة إذ بدأت بناسخ (كان) وهو من نواسخ الجملة الاسمية

٢ - الإعراب إذ جاء الاسم ضميرا متصلا في محل رفع (تم) والخبر
منصوبا بالفتحة (خير)

٣ - الترتيب وهو هنا ملتزم لمجىء الاسم ضميرا متصلا بالفعل

كما دل على اسمية الجملة الثالثة

١ - قرينة الصيغة إذ بدئت بحرف ناسخ (إن) وخلوها من الفعل التام

الذي هو عنصر من عناصر الجملة الفعلية (جاء الخبر فعلا ناسخا

ناقصا) «كانت لهم جنات الفردوس»

٢ - الترتيب حيث لايلي (إن) الخبر هنا لأن توسط الخبر غير جائز إلا إذا كان شبه جملة (٧). ويدل على فعلية جمل المجموعة الثانية وهي : ألا قوله تعالى :

«فريقا كذبتم وفريقا تقتلون» القرائن التالية

١ - الاعراب وهو أظهرها لأن الجملة بدئت باسم منصوب ، ليس خبرا لكان ولا اسما «لأن» فَدَلَّ على أنه مفعول للفعل التام بعده .

٢ - الصيغة فخلو الجملة من فعل ناسخ (ناقص) دل على أن الجملة فعلية

٣ - قرينة التعديّة : جعلت الفعل (كذبتم) طالبا للمنصوب (فريقا) ليكون مفعولا له

٤ - الإسناد وهو هنا بالسلب ، والاسم المنصوب (فريقا) ليس عنصرا من عنصري الاسناد في الجملة ، الاسم المنصوب في الجملة الاسمية (المنسوخة) لا بد أن يكون عنصرا من عناصر الاسناد فيها .

ومثل ذلك يقال في الجملتين الثانية والثالثة

— حيث صدرت الجملة الثانية بفعل تام وهو أظهر القرائن في تحديد فعليتها .
وصدرت الثالثة باسم استفهام (كيف) قصد منه في هذا السياق التعجب ، وهو دال على الحال فقرينة الوظيفة (بيان الهيئة) فرق من فروق الجملة الحالية لأن تصدر كيف ودلالاتها على الحال يعني غالبا أن الجملة بعدها فعلية .

— وقرينة الصيغة أيضا ميزت هذه الجملة من حيث وجود (كيف) والفعل التام (تكفرون) .

— الإعراب : إذ محل (كيف) الإعرابي هو النصب لكونها حالا .
واجتماع هذه القرائن قيم خلافية في تحديد فعليتها وتمييزها عن الإسمية .

القيم الخلافية بين أدوات الباب الواحد

(كان وأخواتها)

إن (كان وأخواتها) على اختلاف مدلولها الزمني تتفق في أنها أفعال ناقصة (أي خالية من الحدث ولا تكتفي برفعها) (٨) وناسخة (لأنها نسخت الإعراب الأصلي للمبتدأ أو الخبر) (٩)، وهاتان قيمتان وفاقيتان تجمع بينهما جميعها لكنها تختلف فيما بينها

١ - من حيث الصياغة فكل منها لها صيغتها الخاصة بها، وبعضها متصرف تصرفا تاما، والبعض الثاني متصرف تصرفا ناقصا، والبعض الثالث جامد غير متصرف.

كما أن البعض قد يستعمل تاما، والبعض الآخر لا يستعمل الا ناقصا.

٢ - من حيث المدلول الزمني، فكان تدل على كون عام، والبعض يدل على زمن خاص (أمسى وأصبح وبات وأضحى) أو الاستمرار (ظل، مازال مافتىء، ما انفك مادام ما برح)

٣ - الترتيب فبعضها يحىء خبره متوسطا ومتقدما، والبعض يحىء خبره متوسطا فقط، والثالث يلتزم خبره بموقعه الطبيعي (١٠)

٤ - التضام، فكان تختص بأنها تزداد بين بعض الصيغ المتلازمة مثل ما وفعل التعجب كقولهم: «ما كان أصح علم من تقدم» (١١) كما أنها أيضا تحذف وحدها أو مع أحد معموليها أو هما معا (١٢) والجدول يوضح هذه الفروق.

وكما تكون القيم الخلافية وسائل تمييز بين أدوات الباب الواحد فإنها أيضا تكون وسائل تمييز بين أدوات الأبواب المختلفة في الجملة الواحدة كالقيم الخلافية التي تميز «كان وأخواتها» من جهة و «الحروف النافية التي تعمل عمل كان» من جهة أخرى أو بينها وبين «أفعال المقاربة والرجاء والشروع»..

كما قد تكون وسيلة تميز بابين مختلفين في العمل في جملة واحدة، «كالقيم الخلافية» التي تمايز بين «كان وأخواتها» أو ما يعمل عملها من الأبواب الأخرى من جهة، و«إن وأخواتها» من جهة أخرى. والجدول المرفقة توضح الصور المختلفة للتمايز سواء اكانت على مستوى ادوات الباب الواحد أم على مستوى بابين مختلفين من جملة واحدة أم على مستوى جملتين مختلفتين بالإسمية والفعلية.

القيم الخلافية بين الأدوات ذات المبنى الواحد والمعاني المتعددة

لعل أهم ما يميز الأدوات المتحدة المبنى المتعددة المعنى هو القيم الخلافية ذلك لأن التباين في الصيغة بين أدوات الباب الواحد مثل: «كان وأخواتها»، أو «إن وأخواتها».. الخ يعتبر عامل أمن للبس والخلط، أما حينما تتحد الصيغة ويختلف المعنى فإن اللبس أقرب ما يكون، والخلط أكثر احتمالا بين هذه المعاني المحتملة، ويكون دور الفروق أو القيم الخلافية هنا دورا تشتد الحاجة اليه، وعلى الرغم من أن كثيرا من النحاة الأفاضل في القديم والحديث ركزوا كثيرا من جهودهم على توضيح وظائف هذه الأدوات فإنهم لم يستغلوا فكرة الفروق للتمييز بين وظائفها مما جعل الأمر عسيرا، اللهم إلا اللجوء الى السياق — وهو أكبر القرائن — لتحديد المعنى الذي تفيد به الأداة. وفيما يلي نعرض لبعض هذه الأدوات لبيان معانيها المتعددة والقيم التي تساعد على تحديد كل معنى أو وظيفة من معانيها أو وظائفها المحتملة.

أولا: «إن» المخففة (المكسورة الهمزة الساكنة النون) «(١٣) ثاني «إن» المخففة لمعاني متعددة منها:

١ — الشرطية ٢ والنافية ٣ والخاصة (مع إلا) ٤ والمؤكد ٥ والزائدة

١ — مثال الشرطية قوله تعالى:

«قل للذين كفروا: إن ينتهوا يُغْفَرْ لَهُمْ ما قد سلف، وإن يعودوا فقد

مضت سنة الأولين.»

«ولئن سألتهم من خلقهم ؟ ليقولن : الله .. »

٢ — ومثال النافية قوله تعالى :

«إن هذا بشرا» أي : ما هذا بشرا» وهي لنفي الزمن الحالي عند

الاطلاق

وقول الشاعر

إن المرء ميتا بانقضاء حياته ولكن بأن يُبغى عليه فيُخذَلَا
وهي تعرب حرفا ناسخا وما بعدها اسمها المرفوع وخبرها المنصوب كما
في الآية والبيت (١٤)

٣ — ومثال المستعملة في الحصر أو القصر — وهي كثيرة الورد في القرآن
الكریم :

«إن الكافرون إلا في غرور»، «إن أمهاتهم إلا اللائي ولدنهم»،
«إن أردنا إلا الحسنى»، «وتظنون إن لبثتم إلا قليلا»

جاءت في المثاليين الأولين متضامة مع جملة اسمية وفي الأخيرين
متضامة مع جملة فعلية، وهي لا تختلف كثيرا عن النافية إلا بتضام إلا معها
ليفيذا سويا الحصر أو القصر.

٤ — ومثال المخففة من الثقيلة قوله تعالى :

«إن هذان لساحران يريدان أن يخرجاكم من أرضكم بسحرهما»

على قراءة حفص بتخفيف النون،

«إن كلاً لما يوفينهم ربك أعمالهم» بتخفيف نون (إن) وميم (لما)

على قراءة الحرميين، وقد جاءت فيهما داخله على جملة اسمية مهملة في
الأولى وعاملة في الثانية .

وقد تدخل على فعل ناسخ ماض كثيرا ومضارع قليلا كقوله تعالى

«وان كانت لكبيرة إلا على الخاشعين»، «وان يكاد الذين كفروا

ليزلقونك بأبصارهم» وأقل منهما دخولها على الفعل غير الناسخ ماضيا أو

مضارعا كقوله

شَلَّتْ يَمِينُكَ إِنْ قَتَلْتَ لِمُسْلِمًا حَلَّتْ عَلَيْكَ عَقُوبَةُ الْمُتَعَمِّدِ

إِنْ يَزِينُكَ لِنَفْسِكَ ، وَإِنْ يَشِينُكَ لِهَيْبَةٍ (لِهَيْبَةٍ)

٥ — إِنْ الزَّائِدَةُ وَتَزَادُ بَيْنَ مُتَلَاذِمِينَ مِثْلَ مَا الْمَصْدَرِيَّةُ وَمَدْخُولُهَا أَوْ مَا

النَّافِيَّةُ أَوْ مَا الْمَوْصُولَةُ : مِثَالُهَا بَعْدَ (مَا النَّافِيَّةُ) قَوْلُهُ :

فَمَا إِنْ طَبَّنَا جُبْنٌ وَلَكِنْ مَنَايَانَا وَدَوْلَةُ آخِرِينَا

(مَا هُنَا نَافِيَّةٌ)

وَمِثَالُهَا مَعَ الْمَوْصُولَةِ قَوْلُهُ :

يُرجى المرء ما إن لا يراه وتعرض دون ادناؤه الخطوب

٣ — وَمِثَالُهَا بَعْدَ (مَا الْمَصْدَرِيَّةُ) قَوْلُهُ :

وَرَجَّ الْفَتَى لِلْخَيْرِ مَا إِنْ رَأَيْتَهُ عَلَى السَّنِّ خَيْرًا لَا يَزِيدُ

٤ — وَمِثَالُهَا بَعْدَ (أَلَا) الْاسْتِفْهَامِيَّةُ قَوْلُهُ :

أَلَا إِنْ سَرَى لَيْلِي فَبِتُّ كَتَيْبًا أَحَاذِرُ أَنْ تَمَأَى النُّوَى بِغَضُوبَا

« الْقِيمِ الْخَلَافِيَّةِ الْمُمِيزَةِ لِلْمَعَانِي الْمُتَعَدِّدَةِ لِأَنَّ الْمَخْفَفَةَ »

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

أولاً : الوظيفة :

قررنا سابقا — أَنَّ الوظيفة هي القيمة الوحيدة التي لا يشترك فيها بابان

نحويان فهي وسيلة مثلى في التمايز بين الأبواب .

أما وظيفة « إِنْ » الشرطية فهي التعليق بين جملتين مرتبطتين وجودا وعدما

ولا يوجد ذلك في غيرها من اخواتها ؛

وأما وظيفة « إِنْ النَّافِيَّةُ » فهي سلب الحكم عن المسند اليه بعدها

وأما وظيفة « إِنْ الْمَخْفَفَةُ الْمُؤَكَّدَةُ » فهي التوكيد ، توكيد نسبة خبرها الى

اسمها كالثقيلة تماما ،

وأما « إِنْ الزَّائِدَةُ » فهي مقحمة بين ضميمتين متلازمتين كان حقهما ألا

يفصل بينهما ، من أجل ذلك جاءت شواهدا من الشعر مما يشعر بأن

الضرورة هي التي أقحمت «إن» بين هذه المتلازمات .

ثانيا : الإعراب :

يعتبر الاعراب قيمة خلافية بين أنواع «إن» إيجابا بوجوده أو سلبا

بعدمه ؛

فنجزم المضارع بعد إن قيمة مميزة (لأن الشرطية) دون غيرها ، ولا يجزم بعد غيرها من أخواتها الباقيات

كما يعتبر نصب الخبر بعد «إن» النافية — عند توفر شروط إعمالها عمل ليس — قيمة مميزة لها عن أخواتها ، فإذا ماوردت مهملة لتضام «إلا» لم يعتبر الإعراب قيمة خلافية مميزة لها .

وأما (إن الحاصرة) فهي مهملة لتضام (إلا) لذلك لا يميزها الإعراب عن غيرها .

وأما (إن الزائدة) فلا تعمل مطلقا فلا يعتبر الإعراب داخلا في تحديدها .

ثالثا : الصيغة :

تعتبر الصيغة قيمة مميزة لأن الشرطية اذا جاء بعدها الفعل المضارع وإلا فلا ، أما الصيغة في إن النافية والحاصرة فلا تعتبر وسيلة تمييز لهما لأنهما كما يدخلان على الأسماء يدخلان على الأفعال ، ويمكن اعتبار وجود (إلا) قرينة على كونها للحصر .

رابعا : التضام :

إن تضام جملة الشرط والجزاء معا قرينة على أن (إن) شرطية ، ولا تتضام جملتان إلا مع (إن الشرطية) أما باقي أخواتها فداخلة على جملة واحدة كما يعتبر تضام (إلا) مع (إن النافية) قيمة خلافية لها تميزها عن باقي أخواتها كذلك يعتبر تضام ما الموصولة أو المصدرية قبل (إن) قرينة وقيمة خلافية لها دون أخواتها — تدل على زيادتها

خامسا : الربط :

إن وجود أداة ربط في صدر الجملة الثانية جملة الجواب كفاء الجزاء أو لامه دلالة وقرينة على شرطية (إن) ولا تحتاج الأنواع الأخرى لهذه الفاء أو اللام فهي قيمة خلافية تميز (إن الشرطية) عن باقي أخواتها .

المعاني المتعددة للواو (١٥)

١ — تأتي الواو للعطف كقوله تعالى : « ولقد أرسلنا نوحا وإبراهيم وجعلنا في ذريتهما النبوة »

٢ — وتأتي للحال كقوله تعالى : « لئن أكله الذئب ونحن عصبة إنا إذا لخاسرون »

٣ — وتأتي للمعية

أ — مع الاسم كقوله تعالى : « فاجمعوا أمركم وشركاءكم .. »

ب - ومع الفعل كقول تعالى : « ياليتنا نرد ولا نكذب بآيات ربنا ونكون من المؤمنين . »

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

٤ — وتأتي للقسم كقوله تعالى : « والفجر وليال عشر. » ، « والتين والزيتون وطور سينين »

٥ — وتأتي للاستئناف كقوله تعالى : « من يُضِلل الله فلا هادي له ويذرهم في طغيانهم يعمهون . »

القيم الخلافية بين المعاني المتعددة للواو

أولا : الوظيفة :

لكل نوع من هذه الواوات وظيفة تخالف الأخريات .

١ — فوظيفة واو العطف التشريك في الحكم والإعراب بين المعطوف والمعطوف عليه ،

٢ — ووظيفة واو الحال الربط بين الجملة الحالية بعدها وصاحبها قبلها ،
والدلالة على هيئة صاحب الحال ،

٣ — والاستثنائية تعبر عن معنى جديد لعلاقة له بما قبلها

٤ — وواو المعية (بنوعها) تفيد مصاحبة ما بعدها لما قبلها دون تشريك
في الحكم أو الاعراب

٥ — ووظيفة واو القسم للتوكيد

فالوظائف متعددة — كما نرى — لكل نوع ولا مجال للاشتراك في

الوظيفة بينها

ثانيا : الإعراب

يعتبر الإعراب قيمة خلافية لهذه الواوات فيعرب ما بعد واو العطف

اعراب ما قبلها ويرفع ما بعد واو الحال إن كان جملة اسمية أو فعلا مضارعا

وينصب ما بعد واو المعية إن كان اسما أو فعلا

ويجر ما بعد واو القسم

ARCHIVE

ثالثا : الصياغة

لا تعتبر الصياغة قيمة خلافية مثلى في التمييز بين أنواع الواو، ذلك لأنه

لا صيغة محددة ترد بعد معظم أنواعها .

فواو العطف يأتي بعدها الاسم والفعل وتعطف المتماثلين بالاسمية

والفعلية كما تعطف المتخالفين (١٦) وواو الحال تأتي بعدها جملة اسمية

أو فعلية، وواو الاستثناف كذلك، وواو المعية يأتي بعدها المضارع أو

الاسم المفرد المنصوب، وواو القسم يأتي بعدها الاسم المجرور من أجل

هذه المشاركة في الصياغة بين معظم أنواع الواو كانت قيمتها الخلافية في

التمييز محدودة .

التضام

يعتبر التضام قيمة خلافية لبعض أنواع الواو دون بعضها الآخر، فهو قيمة

خلافية لواو الاستئناف وواو الحال يميزهما عن بقية الأنواع لأنهما لا يتضام بعدهما إلا جملة اسمية أو فعلية ، وإن كان لا يعتبر قيمة خلافية تميز بينهما لاتحادهما في هذه القيمة فالتضام محدود أيضا باعتباره وسيلة تمييز بين الواوات .

الربط

تعتبر قرينة الربط قيمة خلافية لواو العطف وواو الحال فلهما مع وظيفتهما الأصلية وظيفة الربط بين السابق عليهما واللاحق لهما . ولا توجد هذه الوظيفة في غيرهما من الواوات الأخرى فهي تميز لما دون الحال والعطف بالسلب ، وللحال والعطف بالإيجاب .

ومما تقدم نستطيع القول : إن الوظيفة والإعراب أشهر القيم الخلافية تميزا بين أنواع الواو .

المعاني المتعددة لـ « ما » (١٧)

تأتي (ما) دالة على معان مختلفة

١ — الموصولية : كقوله تعالى : « سبح لله ما في السموات وما في الأرض . »

٢ — وللتعجب ؛ كقوله تعالى : « فما أصبرهم على النار »

٣ — وللاستفهام ؛ كقوله تعالى : « وما تلك يمينك يا موسى »

٤ — وللنفي ؛ كقوله تعالى : « ما هذا بشراً » ، « ما هُنَّ أماتهم »

٥ — وكافة ؛ كقوله تعالى : « إسماء المؤمنون إخوة » كأنما يساقون إلى الموت »

٦ — وللشرط ؛ كقوله تعالى : « ما ننسخ من آية أو ننسها نأت بخير منها أو مثلها »

٧ — وللمصدرية الزمانية ؛ كقوله تعالى : « وأوصاني بالصلاة والزكاة مادمت حياً »

٨ — وللمصدرية غير الزمانية ؛ كقوله تعالى : « لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم »

ويميز بينها بالقرائن التالية :

١ — الوظيفة :

(وهي أظهر القرائن تمييزا وتحديدا)

فالموصولة وظيفتها الوصل ووصف الاسم بالجملة أو شبهها فتصل بينهما . (١٨) لأنه لا يوصل الى وصف الاسم معرفة بالجملة أو شبهها الا بالموصول

ووظيفة التعجبية ، انفعال بما خفى سببه ، ووظيفة النافية سلب الحكم بالمسند عن المسند اليه ، والاستفهامية طلب الفهم لأمر مجهول ، ووظيفة الكافة ابطال وظيفة الأدوات الحرفية الناسخة الإعرابية ، ووظيفة الشرطية الربط والتعليق بين جملتين وجودا وعدما (في الشرط الوجودي) ووظيفة المصدرية ؛ تحويل الجملة بعدها الى مصدر مؤول . فكل نوع له وظيفة محددة يعين على إظهارها بقيه القرائن الأخرى وأهمها السياق الذي هو أكبر القرائن .

٢ — الصيغة

نقصد بالصيغة هنا التركيب الذي فيه (ما) ولا تعتبر الصيغة — في الواقع — قرينة مثلى في التمييز بين معظم أنواع (ما) ذلك لأن التراكيب التي تتضمن معها (ما) لا تتنوع فهي إما جملة اسمية وإما جملة فعلية ماعدا (ما التعجبية) فإنها ملازمة لصيغة الفعل (أفعل) لا تفارقها وتعتبر — بذلك — قرينة هامة في تمييزها عما عداها . وكذلك الأمر مع (ما الكافة) فإنها تتضمن مع إن وإخواتها وتعتبر صيغها قرائن على كون (ما) كافة . وكذلك ما الشرطية إذ يأتي بعدها جملة فعلية شرطية .

٣ - الترتيب تلتزم معظم أنواع (ما) الصدارة كما اذا كانت استفهاما أو تعجبا أو شرطا أو نافية، ولا تلتزم الصدارة إذا كانت موصولا أو مصدرية

٤ - الإعراب

يعتبر الإعراب قرينة على بعض أنواعها دون البعض الآخر كما اذا كانت شرطا حيث يجب جزم فعلي الشرط والجزاء أو الشرط وحده إذ كان الجزاء غير مضارع.

ويأتي مع ما التعجبية (١٩) اسم منصوب على المفعولية بعد (أفعل) أما الموصولة والاستفهامية فلا تؤثران إعرابا (قيمة خلافية سلبية) وكذلك الكافة، والمصدرية.

٥ - التضام

يعتبر التضام قيمة خلافية تميز

١- ما الكافة إذ تضام دائما الحروف الخمسة الناسخة، وبعض الأفعال التي تتحول من الفعل الى الأداة مثل (قلّ، وطال) فتصير (قلما وطالما) ويدخلان على الأفعال حينئذ كقوله:

قلّما يبرح اللبيب إلى ما يورث المجّد داعيا أو مجيبا

٢ - ما التعجبية يعتبر تضامها مع صيغة (أفعل) قيمة خلافية

٣ - ويعتبر تضام ما الشرطية مع جملة الشرط قيمة خلافية مميزة لها عن غيرها. ولا يضام الباقي من الأنواع صيغا خاصة فلا يعتبر «التضام» قرينة مميزة لها.

(١) يفرق المحدثون بين المبني والعلامة فالمبني شكل مجرد عام صالح لأن يتحقق في علامات مختلفة، فصيغة «فاعل» مبني يتحقق فيما لا يحصى من العلامات مثل: دارس وكاتب، ونابيه.. وتاجر وقارئ الخ.. انظر «اللغة العربية معناها ومبناها» ص ٨٢-٨٣.

(٢) انظر شذا العَرَف في فن الصَّرَف ٤١ وانظر الممتع في التصريف للأشبيلي ج ١ ص ١٨٦-١٩١.

(٣) القرائن النحوية هي وسائل أمن اللبس في المعنى النحوي وهي على مستوى المبني وتسمى «قرائن المقال» والمعنى وتسمى قرائن المقام، فالإعراب قرينة مقالية وكذلك «الترتيب» و«الصيغة» و«التطابق». والاسناد والتعليق قرينتان معنويتان وكذلك «التخصيص» بواسطة المكملات منصوبات ومجرورات انظر اللغة العربية معناها ومبناها مبحث «القرائن» ١٩١-٢٤٠.

(٤) انظر اللغة العربية معناها ومبناها ص ١٦٥.

(٥) يتكون النظام النحوي من مجموعة من العناصر، كالمعاني النحوية العامة وهي معاني الأساليب المختلفة كالاستفهام والنفي، والمعاني الخاصة، كالأبواب النحوية، والعلاقات السياقية التي تربط هذه الأبواب، والقيم الخلافية موضوع حديثنا، بالإضافة الى مايقدمه علما الأصوات والصرف من قرائن كالحركات والحروف والتقسيم والتصريف» انظر: اللغة العربية معناها ومبناها ص ١٧٨.

(٦) فالمعية مثلاً يعبر عنها بواو المعية لكنها قد يعبر عنها مع الواو بالفعل المضارع وقد يعبر عنها بالمفعول معه، والاختلاف هنا اختلاف تقسمي (اسم وفعل).

(٧) شرح الأشموني ج ١ ص ٢٧٢.

(٨) شرح المفصل ج ٧ ص ٨٩.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

(٩) شرح المفصل ج ٧ ص ٨٩.

(١٠) شرح التصريح ج ١ ص ١٨١ - ١٨٩

(١١) النحو الوافي ٥٢٥ - ٥٢٦ ج ١

(١٢) النحو الوافي ٥٢٧ ج ١

(١٣) انظر: مغني اللبيب لابن هشام ج ١ ص ٢٢ - ٢٧

(١٤) النحو الوافي ج ١ ص ٥٤٧

(١٥) انظر مغني اللبيب ج ٢ ص ٣٥٤ - ٣٦٨

(١٦) انظر: تطبيقات نحوية وبلاغية، ج ٣ ص ٣٦٠.

(١٧) انظر: مغني اللبيب ج ١ ص ٢٩٦-٣١٨.

(١٨) انظر: شرح المفصل ج ٣ ص ١٥٤.

(١٩) قال سيبويه في قوله: ما أحسن عبدالله: «ولا يجوز أن تقدم عبدالله (ما) ولا تزيل شيئاً عن موضعه ولا تقول فيه: «ما أحسن» ولا شيئاً مما يكون في الأفعال»، الكتاب ج ١ ص ٧٣.

جدول رقم ١ يبين الفروق (القيم المخلافية) بين كان واخواتها

الافعال	الصيغة والزمن	الترتيب	العلم (الذكر والمذكر)	العمل	التمام والنقص والتصرف
كان أُتِيَ أُصْبِحَ أُفْصِحَ ظَلَّ بَاتَ صَارَ لَيْسَ مَازَالَ مَازَجَ مَاتَ مَاتَكَ مَاتِيه مَادَامَ	تدل على كون عام غير محدد بوقت معين <hr/> الأفعال (أُتِيَ أَصْبَحَ، أُفْصِحَ، بَاتَ) تدل على زمن خاص العمل ظل يدل على الاستمرار وكذلك الأفعال الخسنة مازال، ماتي، مازج، ماتي، مادام الفعل ليس يدل على نفي الحال غالباً فزومه الحال، وإن كان إيجاباً يدل على نفي مستمر.	الأفعال السبعة الأولى (كان، أُتِيَ، أَصْبَحَ، أَفْصِحَ، ظَلَّ، بَاتَ، صَارَ) تشمل دون اشتراط ترتيب معين في جعلها، فإذ تتقدم هي وتضمحل الجلة وإذ تتقدم لا (لا تلتزم) الأفعال مطلقاً ولا عدت الجلة مبدأً وتضمحل الأفعال الأربعة (سازال، سارج، ماتك، ماتي،) يجوز تقدم غيرها عليها إن كان النفي يتم ما، والا فلا يتقدم وتلزم الترتيب الأصلي. الفعلان (ليس، مادام) على رأي الجمهور لا يجوز تقدم غيرها عليها، بل يلتزمان بالترتيب الأصلي (الفعل + الاسم + الغير)	١ - اختصت (كان) من بين اخواتها بأنها تشمل مذكورة وعذرة، ومدها أو مع مدحها أو مع احدها. ٢ - لا يجوز في البالي أن يحد مضمرة أو أحد الا اذا وجد دليل يدل على الكلوب ٣ - بعض الأفعال تدخل عليها أدوات النفي أو التي أو الاستفهام وأداة واحدة تدخل عليها «ما» الصلابة الظرفية والبعض الثالث لا تنضم معها أية أداة أخرى وهي الغاية الأولى.	١ شاذية الأفعال الأولى تشمل دون شرط تقدم نفي أو شيو ٢ ٣ ١ - الأفعال (زال) تضمحل ٢ - الأفعال (زال) تضمحل ٣ - الأفعال (زال) تضمحل ١ - الأفعال (زال) تضمحل ٢ - الأفعال (زال) تضمحل ٣ - الأفعال (زال) تضمحل ١ - الأفعال (زال) تضمحل ٢ - الأفعال (زال) تضمحل ٣ - الأفعال (زال) تضمحل	١ - تمحل كان وأخواتها تامة (أي تكسفي بمفعولها الفاعل) ونافعة أي تدخل على البناء والجر الا أفعالاً ثلاثة لا تشمل تامة وظل تامة أياً وهي ليس، مازال، ماتي. ٢ - أما من حيث الصرف ١ - فهناك ما يتصرف تصرفاً أصلياً، أصبح، أفصح، ظل، بات، صار. ٢ - وهناك ما يتصرف تصرفاً ناقصاً وهي سازال، سارج، ماتك، ماتي. ٣ - وما لا يتصرف مطلقاً وهو ليس، مادام، على الأرجح.

الجدول رقم ٢ بين الفروق بين أفعال الشرع والرجاء والمقاربة

الضم	الزينة	الصيغة	المضى	الأفعال
أ - ضم «أن» مع أفعال هذه «أفعال على صورة من الصور التالية : ١ - وجوب الضم مع خبر (حرى ، أخلق) ٢ - امتناع ضم «أن» مع خبر أفعال الشرع. ٣ - رجحان ضم أن مع خبر (عسى وأوشك). ٤ - رجحان تجرد الخبر من أن مع (كاد وكره) ب - قد يحذف الاسم مع بعض الأفعال التي تزود تامة ويكتفى معها (أن والعل) وهذه الأفعال هي (عسى ، أخلق ، أوشك).	أفعال هذه الأيوار الثلاثة تلزم الترتيب الطبيعي (الاصلي) العمل + الاسم + الخبر أما عسى فإنها تختلف عن المجموعات الثلاثة فانه يحذف أن ويتقدم عليها اسمها فيكون الترتيب هكذا : الاسم + عسى + الخبر تجوز : هند عمت أن تعلم. ب - قد يحذف الاسم مع بعض الأفعال التي تزود تامة ويكتفى معها (أن والعل) وهذه الأفعال هي (عسى ، أخلق ، أوشك).	١ - كل فعل له صيغة المبينة تختلف عن ائيه في مضمونه كما أن كل مجموعة تختلف صيغتها عن صيغ المجموعة الأخرى. ٢ - ينبغي أن تكون أفعالها جميعها فعلا مضارعا ، فهي وسيلة اعتاق لا اختلاف ولكنها تغير قيمة علاقته مع الأيوار الأخرى في الجملة الاسمية. ٣ - التصرف : لا تتصرف أفعال هذا الباب حتى تلزم صورة الماضي ماعدا (كاد ، وأوشك) قد استعمل معها المضارع ولم الفاعل قليلا. ٤ - تستعمل معظم أفعال هذه الأيوار الثلاثة تامة ذاتا ماعدا ثلاثة فهي تستعمل أيضا تامة وهي (عسى ، أخلق ، أوشك) حيث تستند إلى (أن والفعل ولم ظاهر بعدها).	الذلات على مقاربة الفعل للحدث لكنه لم يحدث. برجاء حدوث الفعل مع عدم حدوثه أو قرب حدوثه. البده الحقيقي للحدث	أ - أفعال المقاربة كاد ، أوشك ، كرب ب - أفعال الرجاء عسى ، حسى ، أخلق ج - أفعال الشرع شرع ، انشأ ، طلق ، أخذ ، هب ، علن ، جعل ، علن .

الجدول رقم ٣ بين الفروق بين إن واخواتها

الاعراب	المعلل وعدمه	الصفة	القسم	الترتيب	المعنى	الحرف
جميع هذه الأدوات تنصب الاسم وتقع في الجزر.	١ - تعمل إن القنفة إذا أشرن خيرها باللام.	١ - يجوز في (إن) وأن وكأن ولكن تخفيف (الإن).	(تخصص إن بدخل اللام على خيرها أو اسمها إن تأخر ولا يجوز ذلك في الباقى).	تأتي في أول الكلام ويوسط خيرها بينها وبين اسمها.	التوكيد.	إن
لأن لا خير للاعراب وسببه تميز بين هذه الأدوات.	٢ - وتعمل أن القنفة إذا كان اسمها ضمير انشال وجاء خيرها على صورة مفعلة.	٢ - اسم لا خيرها ينشئ أن يكونا تكررين.	تعمل (ما) الزائدة لتدخل على الجميع لا تيت فيها أصلا وأما إذا أدخل عمل هذه الأدوات فإن اختصاص بعضها بالجنلة الأساسية وتختلف على الجملة المنة.	تأتي في أول الكلام ويوسط خيرها.	الوصف.	أن
	٣ - إذا خلقت كان جاز اسمها وأما إذا عملت ملايد أن يشرن خيرها لم أو قد.	٣ - إذا خلقت كان جاز اسمها وأما إذا عملت ملايد أن يشرن خيرها لم أو قد.	تعمل هذه الأدوات إن كان الفعل قد وقع كان القنفة إذا خلقت.	تأتي في أول الكلام ويوسط خيرها.	الاستدراك.	كان
	٤ - لتعمل لا الثانية للجنس إذا كان اسمها وخيرها تكررين ولا فلا تعمل.	٤ - لتعمل لا الثانية للجنس إذا كان اسمها وخيرها تكررين ولا فلا تعمل.	تعمل إن.	تأتي في أول الكلام ويوسط خيرها.	الترجي للمكر.	لعل
				تأتي في أول الكلام ويوسط خيرها.	التمني.	ليت
				تأتي في أول الكلام ولا يوسط خيرها.	ففي الجنس.	لا الثانية للجنس

القسم	الزينة	الاعراب	الصيغة		
يشتر قسم «ان» مع خبر أفعال الشرع والرجاء والعقارية (على تدوّن فيما بينها) فية خلافة تتميزها عن غيرها من ابواب الجملة الاسمية الأخرى فلا يقرن المتبدأ والغير أو كان وأخواتها، أو أن ان وأخواتها بأن.	تعتبر الزينة فية خلافة مميّزة لأفعال العقارية والشرع والرجاء، حيث تلتزم الترتيب الأصلي (الفعل + الاسم + الخبر) كذلك ان وأخواتها حيث تلتزم هي الأخرى الترتيب الأصلي (أداة + الاسم + الخبر) باستثناء الخبر شبه الجملة فيجوز تهوّلها المتبدأ أو الخبر، وكان وأخواتها فالزينة فيها خبر، أي يجوز تقديم الخبر على المتبدأ (عالم يؤمن تأخره) كما يجوز توسط كان وأخواتها بين الفعل + الاسم (الخبر + الفعل + الاسم) ماعدا بعض الأفعال التي لا يتلزم عليها الخبر مطلقاً (ليس مادام) وبعض	يعتبر الاعراب فية خلافة مميّزة للمتبدأ والغير عن ابواب الجملة الاسمية الأخرى، حيث يرفع كل من المتبدأ والغير (ماداماً قابلين للأعراب) أما اختيار الواضع الأخرى فهي إما مفعول (ان لم تكن جملة أو شبه جملة) في كان وأفعال التثارة أو مرفوعة «ووصف الاسم» كما في «ان وأخواتها».	أهم مايجز صيغة المتبدأ أنه يتبدأ باسم غير مستوفى بأداة ماضية (فعل ماضٍ أو حرف ماضٍ) وقد سبق بحرف جر زائد ويعتبر ذلك تتميزاً له عن بقية الابواب الأخرى. تعتبر صيغة هذه الأفعال فية مميّزة لها من غيرها من صيغ ابواب الجملة الاسمية الأخرى. وأفعال العقارية والشرع والرجاء تعتبر صيغة فية خلافة كما يعتبر غيرها أيضاً فية خلافة مميّزة لها من غيرها من ابواب الجملة الاسمية. كذلك تعتبر صيغة ان وأخواتها فية مميّزة لها عن غيرها من الابواب الأخرى.	رابعاً ثالثاً ثانياً أولاً	ان وأخواتها أفعال العقارية والشرع والرجاء كان وأخواتها المتبدأ والغير

الجدول رقم ٥ يبين القيم الخلافية (الفروق) بين المنصوبات

ملاحظات	الأعراب	الوظيفة	الرتبة	الصيغة	الأعراب
١ - الوظيفة هي وسيلة الخلاف التي تميز بين المنصوبات بعضها والبعض الآخر ولا يوجد باب يؤدي وظيفة باب آخر من المنصوبات.	الأعراب في جميع المنصوبات عامل مشترك للجميع لذلك لا يستعمل وسيلة تغيير باب عن آخر.	١ - بيان زمن وقوع عليه الفعل فهي وسيلة تمييز له عن غيره من المنصوبات. ٢ - تأكيد الفعل أو بيان نومه أو عدده فهي وسيلة تمييز له عن المنصوبات.	١ - ليس له رتبة محددة إلا في موانع، ولا تميزه الرتبة. ٢ - ينتهي أن يقع بعد الفعل والمعامل فالرتبة وسيلة تمييز له عن غيره.	١ - ليس له صيغة محددة ٢ - يأتي مصدرا من نوع فعله ويختص بصفته من الآخرين.	١ - المنقول به
١ - الرتبة وسيلة تمييز في المنقول المطلق والمنقول معه والاضمارة والضمير. أما الباقي فلا يلزم رتبة محددة إلا لضرورة السياق أو المقام.		٣ - بيان العاية التي من أجلها فعل الفعل فهي وسيلة تمييز له عن غيره.	٣ - ليس له رتبة محددة فلا يميز بها عن غيره.	٣ - يأتي مصدرا من غير نوع فعله تحمله الصيغة نوعا ما.	٣ - المنقول له
٣ - الصيغة تعدد المنقول المطلق والمنقول معه (بواسطة أداة) ولا تميز الباقي حيث لا يتلحق صيغة معينة.		١ - بيان زمان أو مكان الفعل فهي وسيلة تمييز له عن غيره.	١ - ليس له رتبة محددة فلا يميز بها عن غيره.	٤ - يأتي ولا على الزمان أو المكان تحمله صيغته.	٤ - المنقول فيه
		٥ - بيان المشاركة والمصاحب لفاعل الفعل عند حدوث فعله فصيحة تمييز له عن غيره.	٥ - له رتبة محددة وهي وقوفه بعد واو المشاركة فهي وسيلة تمييز له عن غيره.	٥ - تحدد الواو بابه وتتميز عن غيره من الأعراب الآخرين.	٥ - المنقول معه

ملاحظات	الأعراب	الوظيفة	الرتبة	الصيغة	الأبواب
	كما سبق الأعراب القديمة. مشاركة بين الجميع فليست وسيلة تمييز بينها.	٦ - بيان مية صاب عند وقوع العمل فهي وسيلة تمييز له عن غيره.	لا تحلده الرتبة فلا تميز وسيلة تمييز له عن غيره.	لا تحلده الصيغة.	٦ - الحال
		٧ - بيان المخرج من الجميع المتصف بصفة معينة أو الحدث لحدث بمعين فهي وسيلة تمييز له عن غيره.	يتحدد بوقوعه بعد الأداة فهي وسيلة تمييز له عن غيره.	تحلده أداة الاستثناء دون المشتق.	٧ - الاستثناء
		٨ - بيان اللغز أو الجنس أو الشكر أو الكحل أو الموزون فهي وسيلة تمييز له عن غيره.	له رتبة محددة غالباً فلا يتقدم على عامله ، وتعتبر الرتبة وسيلة تمييز عن غيره من المتحولات .	ليس فيه إلا التذكير وهذا لا يحلده الباب وحده دون قرائن أخرى .	٨ - التمييز

تابع الجدول رقم ٥

قسليم غرناطة

للدكتور
اسماعيل
الصيفي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

صوّرَ الأمس، لِمَ وقفت حيالي؟
أترى جرحي الجديد .. تلاقى
تلك (غرناطة) ورايتها البـ
شمختُ حقبَةً وعزّت، ولكن
وأنا رث حيناً ليالي أوروبـ
فتحتُ بابها الكبير (لفردينا
واستحرّت فيها المذايح والبطش
سالموا الذئب، جاوروه، فكانت
فاوضوه كأنما فوّضوه
ساءلتني (مي) ابنتي: «لم هانوا؟

وتواليت في شريط خيالي؟
مع جرح من السنين الخوالي؟
ضياء فوق الأسوار والأطلال
آذنت شمس عزها بزوال
ولكن جارت عليها الليالي
ند) يغتال قُدسها في اختيال
وسبني النساء والأطفال
قصةُ الذئب صاحب الأحمال
في امتلاك الأعراض والآجال
أو ما كان عندهم من رجال؟

أَوْ مَاتَتْ حَمِيَّةُ الدِّينِ فِيهِمْ فَاسْتَكَانُوا لِلضَّيْمِ وَالْإِذْلَالِ؟
 كَيْفَ هَانُوا، وَخَلَفَهُمْ دَوْلُ الْإِسْلَامِ تَخْشَى سَيُوفَهَا وَالْعَوَالِي؟
 وَ(قَيْتَبَاي) لِمَ تَوَانَى وَكَانُوا قَدْ دَعَوْهُ لِنَصْرَةٍ وَقِتَالِ؟
 شَغَلَتْهُ الْأَتْرَاكُ؟ أَمْ خَذَلَتْهُ (إِنْكَشَارِيَّة) الْهَوَى وَالضَّلَالِ؟
 يَابَنْتِي، لَمْ نَكُنْ أَقْلٌ عَدِيداً نَحْنُ فَوْقَ الرِّمَالِ مِثْلَ الرِّمَالِ
 وَغِشَاءٌ كَمِثْلِ مَا يَحْمِلُ السَّيْلُ قَلِيلُ الْغِنَاءِ يَوْمَ الْفِعَالِ
 إِذْ هَمُّوْا فِي الْحَصَارِ صَاحُوا عَلَيْنَا: «مَنْ لَنَا؟ مَنْ؟» فَقَالَ كُلٌّ: «مَالِي»
 بِأَسْنَا كَانَ بَيْنَنَا .. وَبِأَسْيَا فِ ابْنِ عَمِّي تَنَاحَرَتْ أَخْوَالِي
 يَابَنْتِي لَمْ نَكُنْ جَمِيعاً .. فَهَتَا وَأَدْرَسَا ظُهُورَنَا لِلنِّصَالِ
 قَدْ أَشْحَنَا عَنْ نَصْرِهِمْ فَأَشَاحَ الْ مَجْدُ بَعْدَ السَّطْوَةِ وَالْإِقْبَالِ
 هَلْ سَقَيْنَ مَضَتْ (بَطَارِق) تَزْهَوُ كَسَفَيْنَ تَعُودُ فِي شَرِّ حَالِ؟
 وَعَلَيْهَا (مُحَمَّدٌ) خَاشِعُ الطَّرِ فِ، ذَلِيلَ الْجَبِينِ، بَادِي الْكَلَالِ
 وَلِيَّ الْحَكْمِ بِالْخِيَانَةِ، يَقْوَى بِالْأَعَادِي، فَكَانَ أَشَامُ وَالِ
 وَيَسُوقُ الْأَمْوَالَ صَفْقَةً غِيْنِ هَلْ تَبَاعَ الْأَوْطَانُ بِالْأَمْوَالِ؟
 إِنْ بَكَى عَرْشُهُ، فَقَدْ أَبْكَتِ الْأُ مَلَّةٌ مِنْ حَوْلِهِ الْخَطُوبُ التَّوَالِي
 قَدْ جَنَاهَا جَنَائَةً، وَجَنِينَا ضَعْفُهَا مِنْ تَخَاذُلِ وَاتِّكَالِ
 أَحْكَمْتُ أَمَّهُ مَقَالاً، فَكُنَّا نَحْنُ أَوْلَى مِنْهُ بِهَذَا الْمَقَالِ:
 «أَبُكَ مِثْلَ النِّسَاءِ مُلْكاً عَرِيضاً لَمْ تَحَافِظْ عَلَيْهِ مِثْلَ الرِّجَالِ»

تجربة الكتابة للطفل عند شوقي



د. عبد شلش
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كتب شوقي مجموعة لا بأس بها من القصائد للأطفال .

وقد يبدو من المستغرب أن يكتب شوقي للأطفال شعرا ، وهو الذي كتب للكبار وحاز على رضاهم كشاعر كبير . ولكن الدراسة الفاحصة لشعره وعصره تكشف عن ثلاثة عوامل رئيسية مهدت السبيل الى أن يكتب للأطفال كما كتب للكبار . ويمكن أن نجمل هذه العوامل الثلاثة على النحو التالي :

أولا :

ظهر الاهتمام بكتابة الشعر للأطفال في وقت مبكر من نهضتنا الحديثة . وبدأ ذلك على أيدي رفاة الطهطاوي وبعض تلاميذه ولاسيما محمد عثمان جلال وعبدالله فكري في النصف الإخير من القرن الماضي . وكانت مجلة «روضة المدارس» (١٨٧٠ - ١٨٧٧) من أبرز القنوات التي نقلت شعر الاطفال إلى جمهوره من تلاميذ المدارس ، ولكن هذه الجهود المبكرة كادت تنحصر — طوال تلك الفترة — في الأناشيد الوطنية والحماسية .

وفي الثلث الاول من هذا القرن تجدد الاهتمام بكتابة الشعر للأطفال ، واستقطب عدداً من الأدباء والشعراء ولا سيما محمد الهواري وكامل كيلاني اللذان شجعتهما تجربة شوقي ودعوته في مقدمة الطبعة الاولى من «الشوقيات» عام ١٨٩٨ ، إلى ايجاد شعر للأطفال على حد تعبيره .

ثانيا :

كان لاحتكاك شوقي الممكر والمباشر بالثقافة الفرنسية أثره في اطلاعه على جهود الشعراء الفرنسيين في ميدانين أساسيين هما : ميدان الدراما الشعرية وميدان الكتابة للطفل . وكان ممن اشتهر في الميدانين معا ابرز الشعراء الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، وهو فيكتور هيجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥) . وقد نظم هيجو ديوانا كاملا من الشعر للأطفال بعنوان «فن أن تكون جدا» كتبه لحفيديه في شيخوخته ، وضمته قصائد عن الاطفال وأخرى لهم . ولكن شوقي أشار في مقدمة «الشوقيات» السابق ذكرها إلى تأثره في حكاياته بالأديب الشاعر الفرنسي جان لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) ، قال شوقي في مقدمته هذه :

«وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين .. فكنت إذا فرغت من وضع اسطورتين او ثلاث اجتمع باحداث المصريين ، واقرأ عليهم شيئا منها فيفهمونه لأول وهلة ، ويأسون اليه و يضحكون من اكثره ،

وأنا استبشر لذلك وأتمنى لو وفقني الله لأجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المستحدثة منظومات قريبة التناول، يأخذون الأدب والحكمة من خلالها على قدر عقولهم. والخلاصة أنني كنت ولا أزال ألوي في شعري على كل مطلب، وأذهب من فضائه الواسع في كل مذهب، والمأمول أننا نتعاون على إيجاد شعر للأطفال، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على ادراك هذه الامنية» .

وفي هذه الفترة تتضح جدية تجربة شوقي في الكتابة للطفل، وتحمسه لها ودعوته لتطويرها، ووعيه بضرورة اتصال كاتب الاطفال بجمهوره على المستوى الشخصي.

ثالثا :

كان لشوقي طفلان : علي وأمينه ، ولدا على كبر كما صرح هو بذلك في قوله عن أولهما :

وماضقنا بمقدمك المفدى ولكن جئت في الزمن الاخير
وقد تابع شوقي طفليه هذين باحدى عشرة قصيدة في اكثر من مناسبة .
فكتب عن ولادة ابنه «علي» ودخوله عامه الثاني وتشبهه به . كما كتب عن ولادة ابنته «امينة» وبلوغها عامها الاول ثم عامها الثاني ، وعلاقتها بكلبها الاسود الصغير ولعبها ومهددا .

وفي هذه القصائد الاحدى عشرة كان شوقي مثالا للأب الحاني على أطفاله ، المتفهم لنفسيتهم ، المتبسط في التعبير عن احوالهم إلى حد الدعابة المباشرة . ومن ذلك قوله حين بشر بابنه علي :

صار شوقي أبا علي في الزمان الترلي
وجناها جناية ليس فيها بأول

هذه هي العوامل الرئيسية الثلاثة التي هيأت شوقي - في رأينا - للاهتمام بكتابة الشعر للأطفال . وهو اهتمام جاد ورائد في آن واحد ، انعكس على خمس وستين قصيدة بين قصيرة وطويلة ، ضمها الجزء الرابع من ديوانه الذي طبع بعد وفاته .

وقد أشار محمد سعيد العريان في تقديمه لهذا الجزء الرابع من «الشوقيات» إلى أنه رتب القصائد الخمس والستين المذكورة في بابين . أما الباب الأول فقد سماه العريان باب «الحكايات» ويتكون من «تسعة وسبعمائة بيت ... في خمس وستين قطعة، أكثرها مما نشر من قبيل في طبعة «الشوقيات» الأولى . ولغة الشاعر في هذا الباب غير لغته في سائر

شعره، وانه لباب يسمح فيه للشاعر أن يترخص ، وأحسبه في بعض ما قص من الحكايات في هذا الباب، كان يرمز لبعض مامر من كيد الناس في حياته ويعرّض» وأما الباب الآخر فقد سماه العريان «ديوان الاطفال» وهو ثلاثة وعشرون ومائة بيت في عشر قطع ، «وأكثره من الاناشيد العامة التي نظمها لمناسباتها ثم ارادها لتكون مما ينشده الناشئة» .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

غير اننا نميل الى دمج هذين البابين المنفصلين في باب أو ديوان واحد نسماه «ديوان الاطفال» . وذلك لأن مادة البابين ولغتهما شديدة التشابه من جهة، ولأن مايكتب في باب حكايات الطير أو الحيوان يصلح للأطفال من جهة أخرى . وعلى هذا الأساس يمكن أن نقسم شعر الاطفال عند شوقي الى ثلاثة أشكال من الكتابة للأطفال بحسب اهميتها عنده :

(١) حكايات الطير والحيوان .

(٢) الأغاني والانشيد .

(٣) القصائد التعليمية .

وبذلك يمكن ان نتحدث عن هذه الأشكال الثلاثة كلا على حدة :

أولا - حكايات الطير والحيوان :

من المعروف أن هذا النوع من الحكايات يعد من أقدم أشكال ادب الاطفال . ومن أشهر نماذجه « خرافات عيسوب » اليونانية التي كتبت في القرن السادس ق.م . وخرافات بيدبا الهندية التي كتبت في القرن الرابع الميلادي وترجمت الى العربية باسم « كليلة ودمنة » . وقد قلد هذين النموذجين الكلاسيكيين عدد كبير من ادباء العصور التالية أشهرهم لافونتين الفرنسي في القرن السابع عشر . ويقوم هذا النوع من الحكايات على الموعظة الحسنة التي تصاغ على لسان الطير أو الحيوان في اطار قصصي من الشعر أو النثر .

ومن الملاحظ أن شوقي قد تأثر بما كتبه بيدبا الهندي ولافونتين الفرنسي ، ولكنه تحرر كثيرا من الإطار القصصي المحكم والتفاصيل السردية الدقيقة . واكتفى بالموعظة الحسنة والحكمة وبساطة الإطار القصصي والشخصيات المختارة من الطير أو الحيوان ، ثم أضاف الى هذا كله - في كثير من الاحيان - الدعابة والفكاهة الرقيقة والرمز .

يروى شوقي في إحدى حكاياته الخمس والخمسين بعنوان « ولي عهد الاسد وخطبة الحمار » كيف أن الاسد رزق بأول شبل ، فجاءه رعاياه للتهنئة والمباركة . وتوالى الخطباء من الفيل الى الثعلب الى القرد حتى جاء دور الحمار .

فقال :

باسم خالق الشعير وباعث العصا الى الحمير
فازعج الصوت ولي العهد فمات من رعدته في المهـد
فحمل القوم على الحمار بحملة الأنياب والاذفار
وانتدب الثعلب للتأبين فقال في العريض بالمسكين
لا جعل الله له قرارا عاش حمارا ومضى حمارا

وفي هذه الحكاية بوجه خاص لا تبدو الموعظة الحسنة ولا الحكمة الماثورة واضحتين كما في معظم الحكايات ، وانما يأتي تقديرهما على نحو مستتر يوحي باستنكار الحمار كرمز للغباء — ولكن تبدو في الحكايات — كما في زميلاتها الاخرى — خاصيتان أساسيتان . أما الخاصية الاولى فهي تصريح جميع أبيات القصيدة . وأما الخاصية الاخرى فهي التعبير المباشر . وإذا كانت الخاصية الاولى مما لا يستهجن في الشعر فإن الخاصية الاخرى تقع في دائرة المستهجن حتى فيما يكتب للأطفال . فالشعر الذي يكتب للأطفال لابد له من البساطة في التعبير والتحليق في الخيال ، ولكن لابد له ايضا من الصور التي تثير خيال الطفل وتثبت المعنى في ذهنه دون مغالاة أو تعقيد . وهذا مايندر العثور عليه في الحكايات الخمس والخمسين .

وإذا كانت هذه الحكايات قد خلت من الموعظة الحسنة والحكمة الماثورة فقد اشتملت حكايات اخرى على المواعظ والحكم ، ومنها حكاية « الكلب والحمامة » التي يروي فيها الشاعر كيف ان كلبا نام يوماً في بستان فاذا بشعبان يقصده من ورائه . وعندئذ تتطوع حمامة لانقاذ الكلب فتطير اليه وتنقره بمنقارها حتى يستيقظ وينجو بحياته شاكرًا لها حسن صنيعها . ثم تدور الايام فيجيء مالك البستان لاصطياد الحمامة ببندقيته وعندئذ يهب الكلب لنجدتها فتطير هاربة . وبذا يرد المعروف الى اهله . وينهي الشاعر الحكاية بقوله :

هذا هو المعروف يا أهل الفطن

الناس بالناس ومن يُعين يعن

وقد تأثر شوقي في هذه الحكاية بحكاية مماثلة للافونتين بعنوان « النملة والحمامة » . ومن الواضح انه استبدل النملة بالكلب .

في هذه الحكايات ايضا حاول شوقي أن يتصور بعض ماحدث لسفينة نوح عليه السلام حين حمل عليها يوم الطوفان من كل زوج اثنين . وكتب

شوقي تسع حكايات عن بعض حيوانات السفينة . ومنها هذه الحكاية القصيدة التي يعود فيها للقسوة المداعبة على ذلك الحيوان الغبي المسكين الحمار . يقول شوقي في حكايته هذه « الحمار في السفينة » :

سقط الحمار من السفينة في الدجي فبكى الرفاق لفقده ، وترحموا حتى اذا طلع النهار اتت به نحو السفينة موجة تتقدم قالت خذوه كما أتاني سالما لم ابتلعه ، لانه لا يهضم وفي هذه الحكايات جميعا يصور شوقي انماطا من السلوك تمثل شخصيات المنافق والفضولي والوصولي والطامع والكذاب والمتسرع ... الخ .

ولعل نقاد شوقي الذين اخذوا عليه ضعف الوحدة العضوية في شعره يجدون دليلا على ضعف حجتهم في هذه الحكايات . فقد طأوعه الشكل القصصي على إحكام تسلسل أبياتها بحيث يأخذ بعضها في رقاب بعض على نحو شديد المتانة .

ثانيا - الأغاني والانشيد: <http://Archivebeta.Sakib.net>

ومن المعروف أيضا ان هذا الشكل الفني يعد من اقدم اشكال أدب الاطفال . وعلى الرغم من غياب التوثيق التاريخي الدقيق فان الاغاني والانشيد المؤلفة للاطفال قد عرفت الحضارات القديمة وسجلت بعض نماذجها الآثار المعمارية كما في مصر القديمة . وقد اهتم رواد ادب الاطفال عندنا في القرن الماضي ومطالع القرن الحالي بهذا الشكل الفني ، وكتب فيه الطهطاوي وتلميذه عبدالله فكري ثم الهواري وكامل كيلاني بغير استثناء . وجاءت اغاني شوقي وانشيده لتواكب الرائدین الاخیرین ، الهواري وکیلانی ، ولكنه لم يكتب الكثير في هذا الشكل الفني ، ولا يتجاوز ما كتب اربع اغنيات وانشيد عن النيل والمدرسة ومصر والكشافة .

يستهل شوقي نشيده عن « النيل » بقوله :

النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الأخضر
ثم يمضي على هذا النحو في خمس مقطوعات كل منها في بيتين
وتتحد أبياتها الأخيرة في قافية واحدة رائية ، حتى يصل الى المقطوعة
الآخيرة المجزأة البحر فيقول :

حبشي اللون كجبرته من منبعه وبحيرته
صبغ الشطين بسمرة لونا كالمسك وكالعنبر
وعلى هذا النحو أيضا يمضي « نشيد مصر » في ثماني مقطوعات
آخرها :

نقوم على البناية محسنينا ونعهد بالتنام الى بنينا
اليك نموت - مصر - كما حيننا ويبقى وجهك المفدى حيا

ومن الملاحظ على اغاني شوقي وانشيده هذه انه اهتم فيها بالصورة
الشعرية على نحو ما فعله في حكايات الطير والحيوانات .

ثالثا - القصائد التعليمية : <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ومن المعروف أن هذا الشكل الفني يعد - مع زميليه السابقين - من
أقدم اشكال أدب الاطفال وقد اهتم بها رواد شعر الاطفال عندنا . وكتب
فيه شوقي ست قصائد أولها بعنوان « الهرة والنظافة » استهلها بقوله :

هرتي جد أليفة وهي للبيت حليفة
ثم يمضي في بيان الهرة ووداعتها ومطاردتها للفيران . و يصور ماتقوم به
في الظهر والعصر من اوراد شريفة وماتحرص عليه من نظافة جلدها
المخملية بلسانها ثم ينهي القصيدة بحكمة قائلا :

ونعود أن تلاقى حسن الثوب نظيفة
انما الثوب على الانسان عنوان الصحة

ومن الواضح في هذه القصيدة الطريفة أنها كتبت بهدف حض الطفل على النظافة، بأسلوب مباشر تقريبا ضعيف الصور الشعرية، سهل المفردات فيما عدا: اورد. مطيفة. ريقته. جيفة — ولا بأس بصعوبة اربع مفردات من ٧٥ مفردة تضمنتها القصيدة. فعندئذ سيلجأ الطفل الى سؤال الكبار عما يغمض عليه من المعاني، فضلا عن أن الشاعر قد اتخذ في القصيدة اسلوبا قصصيا، وهو امر يستجيب له الطفل ويحبه.

في هذه القصائد الست ايضا لم يستطع شوقي أن ينسى نفسه كشاعر فحل فخم الديباجة. ومن ثم ملأ بعضها بمفردات تحتاج الى قواميس لمعرفة معناها. فهو يقول في مطلع قصيدته « ولد الغراب »:

وممهد في الوكر من ولد الغراب مزقق
كرويهب متقلس متنازر متنسطق

ولا ندري كيف افترض شوقي أن الاطفال — او حتى آباء معظمهم في عصره — يعرفون أن البيت الاخير معناه: كراهب صغير يلبس قلنسوة وازارا ونطاقا؟؟

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

غير أن افضل قصائده الست واجودها معنى وفنا قصيدته « الوطن » ففيها فكرة طريفة. فثمة عصفورتان في الحجاز حلتا على فنن ومر بهما على ايكهما ريح سرى من اليمن قال لهما:

لقد رأيت حول صنم — معاء وفي ظل عدن
خمائل كأنها بقية من ذي وزن
الحب فيها سكر والماء شهد ولبن
هيا اركباني نأتها في ساعة من الزمن
قالت له احدهما والطير منهن الفطن
ياريح أنت ابن السبي — ل ما عرفت ما السكن
هب جنة الخلد اليمن لا شيء يعدل الوطن

وفضلا عن الفكرة الطريفة في هذه القصيدة فهي لم تخل من المجاز الشعري لعقل الطفل في مرحلة معينة من العمر بالطبع . فمن الملاحظ بشكل عام أن ماكتبه شوقي من حكايات واناشيد وقصائد تعليمية لايتناسب مع الفئات الاولى من عمر الطفل . واقرب فئة في هذا المجال هي الفئة من ١٢ الى ١٥ ، وتعد في حكم الطفولة فئة يسيرة المخاطبة .

وهكذا نجد أن اهتمام شوقي بكتابة الشعر للاطفال قد نبع من الاهتمام العربي الرائد بأدب الاطفال في العصر الحديث والاطلاع على مآثر الشعراء الفرنسيين في هذا المجال وحس الابوة الذي صرف بعض طاقة الشاعر الى مخاطبة طفليه والتعبير عن سعادته بهما . كما نجد أن تجربة شوقي في كتابة الشعر للاطفال كانت غنية ومتنوعة من حيث الكم ومتفاوتة القيمة الفنية من حيث الكيف . ولكن الذي لاشك فيه ان هذه التجربة تعد في التحليل الاخير رائدة وجادة في آن واحد .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



السباحة في الغيبوبة

شعر: محمد عبد بيومي

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

غنائية أولى :

ماكنت أصدق أنّ لهُيك يمنحني ..

شكلا ووجودا

و يدتّني منك إليك ..

و يروّضُ قلبا نمرودا

ماكنت أصدق أنّ لقاءَ يجمع شاردةً وشريدا

فبدأت اللفّ ..

وشغل الشفّ ..

ركبتُ البحرَ شغوفاً ومريداً
أضرب موجاً ..
أدخل طينَ الطينِ وأغمسُ في الغيوبَةِ ..
قلباً عربيداً
دفعتنِي الغيوبَةُ للغيوبَةِ ..
فانفكتُ أزرارُ العرى ..
ضربتُ الدفَّ ..
قرأتُ الكفَّ ..
توغَّلتُ مع التيارِ بعيداً
وأجدتُ فنونَ الزارِ ..
وأمسيتُ بمقتضياتِ الحالِ ..
خبيراً ومجيداً
غنائية ثانية :
في دائرتي حلقاتُ الليلِ ..
ومائدة لا ترفعُ أبداً
المحتفلون كثيرونَ ..
وجور الأعين يرتحنَ ..
على ساقِي ويغردنَ على مائدتي .
تغريداً
وأنا مازلتُ على الموجِ فقيداً
أخرجُ من دواماتِ الماءِ ..
إلى دواماتِ النفسِ ..
بأنفاسٍ تقطرُ سماً وصديداً
دواماتٌ تدخلُ حيثُ تشاءُ ..

وتخرج حيثُ تشاءُ ومازلتُ ..
بأيدي الغيوبة صيادا وطريدا

صوتان :

— جمعتنا الأقدار على مائدة النار ..

فازددتِ عنادا

وصبغتِ الأسفار ..

بُغضاً ورمادا

وتركتِ الأسوار ..

تسوّر فتنتك ..

وملأتِ دروبي يأسا وقتادا

فلماذا لاتدعيني أدخل ..

أرضك مداحاً غردا ؟

— تعرفُ أني أملكُ أمري ..

مهما قيّدتِ جسوري ..

تقييدا

لن تأخذَ من عرقي سفري

لن تلوي أعناقَ شعوري ..

مهما أمطرتِ حياتي تهديدا

— شاغلتي .. أعرف هذا منذ تلاقينا

أول مرّة

حين رفضتِ عبير وريقاتي ...

وانتحرتِ فينا البسمة والنظرة

ولويتُ ذراعك لكنك صمّمتِ على قولة لا ..

حتى انتهت السهرة

— حين لويت ذراعي كان بمقدورك ..

أن تأخذ ماشئت ..

ولكنك راجعت ، تراجعتي وسرت أوائل خطو الحرية

فتهللت وقلت لقلبي : مهلا ياقلب ..

سيولك منذ الآن حبيبي ..

وسنبدا قصة حب عذريته

لكنك لم تأتي ، وتاهت عن عينيك الرؤية ..

والعذريته

ورميت بقلبك في الطرقات الهمجية

وانكسر القلب ..

وضلّ الحب مع الغزوات الليلية

دعني .. دعني وتخلص من خطوات وثنيته

عزف غنائي :

ماعدليك ماعدلينا ماعدلى العشق ملام

إن يكن قد ضلّ قلبي أو سرى فيه ظلام

أو يكن قد تاه خطوي أو جرفت في زحام

أو كسرت الضوء أو عطلت أوتار الكلام

امنحيني البدء علّ البدء يسري في الخطام

إنني أشتاق والأشواق شريان الوئام

قلت واستبحرت خلق القول وارتدت الغمام

ودخلت الموج لكن ماطوى الموج إمام

وصحوت حين مال الخطو عن نيل السمرام

وتدانى القلب منك في حنين وهيام

فتباعدت اغترابا وشكوكا وخصام

وتداني القلبُ منك في حنين وهيام
فإلى أين الرحيلُ ومتى ربي الغرام؟
عدتُ والنورُ على الوجه وفي القلب ابتسام
ابتغي دنياك في دنياك أمن وسلام

عزفها الأخير القصير :

جئت بعد أن تحممت بأنفاس الخطيئه
وتركت الريح تلهو بالخصيلات البريئه
وامتطيت الموج بحثا
عن محطات غريقه
هل وجدت ؟..

ما أظن الليل يعطيك الصديقه
إنك الآن بقايا

قد تضيع في دقيقه
يا فلاك ..
أنت لا .. مادمت عياف الحقيقه





لم يكن ليهتم عبدالرحمن الشرقاوي، وهو الكاتب الكبير، بكتابة ترجمة ذاتية عن حياته، ومع ذلك، فإن (رواياته)، خاصة، يمكن أن تشي لنا بلامح ترجمة ذاتية واضحة المعالم لفكر الكاتب ومواقفه الاجتماعية.

وأهمية الفن الروائي في حياة الروائي تعود إلى أنه يتناول فترة بعيدة تربو على عقدين من الزمان فضلا عن أن هذه الفترة كانت زاخرة بالأحداث مليئة بالتطورات والتغيرات في كل المجالات الاجتماعية والثقافية والسياسية،

ففي الفترة التي تمتد بين الخمسينيات والستينيات كتب الشرقاوي أربع روايات لم يكتب سواها حتى اليوم :

— الأرض : ٥٤

— قلوب خالية : ٥٦

— الشوارع الخلفية : ٦٠

— الفلاح : ٦٧

وكما أن تلك الروايات يمكن أن تزيل كثيراً من غموض الدلالة الذاتية لدى الشرقاوي، كذلك يمكن أن تزيل كثيراً من غموض الدلالة الذاتية لكثير من أحداث المنطقة وقضاياها في هذه الفترة وهو ما لا يدخل الآن في دائرة اهتمامنا.

والبحث عن الخطوط الأولى في هذه الدلالة لا بد أن يحدد في خطين متميزين على النحو التالي :

أولاً : الراوي ومحيطه الاجتماعي

ثانياً : « وجهة النظر » ...

فن الصعب الفصل بين أدوات الكاتب الفنية والجمالية وبين (وجهة النظر) بوجه عام، فعلى الرغم من أن كاتبنا هو أحد رواد (الواقعية الاشتراكية) التي تقترب في كثير من وجوها من (الواقعية الانحيازية) التي تغفل عنصر الفن في سبيل الانحياز أو الالتزام (النساج، ٨٠، ص ٢٨٢) .. فان الشرقاوي التزم بتلك الواقعية وان لم يلتزم في اغلب اعماله بمحرفيتها كما هو شائع عند معتنقيها لدينا، اذ لوحظ اهتمامه الى جانب المضمون بالفنية حتى ان همه الأكبر لم ينحصر في القضية الاجتماعية وحسب، ويبدو أن البعض ذهب الى انه أحد رواد هذه المدرسة، فالتصنيف الذي يضع الكاتب في خانة الانحياز وحسب غير صحيح، ذلك لأنه حتى اذا كان الكاتب يعتنق هذه الواقعية (الجدلية) التي تنتمي بجذورها الى الفلسفة المادية اذا

اردنا الدقة، فان لهذه الفلسفة جذورًا تنتمي ايضا الى الجمالية في الابداع الفني والادبي .

اننا في تحديد الدلالة الخارجية لدى الروائي سنضع نصب أعيننا ثلاثة عناصر ترتب على النحو التالي: (أ) ضمير الراوي (ب) الزمن (ج) الشخصيات .

وليس من شك أن الضمير الغالب في روايات الشراقوي هو ضمير (المتكلم)، بما يتضمن هذا الرمز في دلالاته البعيدة من خاصية الاعتراف، وكل الاصوات التي يستخدمها الشراقوي في السرد والتداعي والحوار و(نجوى الذات) التي تعد من أهم سمات الكاتب الفنية .. كل هذه الأصوات انما تتماس وتتداخل في صوت الراوي الذي لا يختفي قط بل يظل في حركته الدائبة كبندول الساعة في مساحاته الزمنية ونبرته المميزة، وعلى ذلك، يمكن القول أن الكاتب في كل رواياته اتخذ موقف الراوي المشارك في الاحداث سواء بالضمير الأول (الحاضر) أو الآخر (الغائب)، وفي كلا الحالتين كان واضحا شديد الوضوح، لا يخطئ قارئه بأي شكل .

لقد اتمس ضمير المتكلم بشكل واضح في (قلوب خالية) روايته الثانية منذ حشر نفسه في العربة العائدة الى بلده التي دارت فيها الحكاية وحتى عاد الى العاصمة (مصر) ثانية في نهاية العمل، ويوزع الضمير في اعماله الاخرى (الارض - الشوارع الخلفية - الفلاح) بين ضمير المتكلم أو ضمير الغائب أو شاهد العيان، غير أنه مع جميع الضمائر كان يختفي ليظهر ثانية، بل لقد كان واضحا ان حرصه على اثبات وجوده في رواياته كان حرصا شديدا والحاحا بعيذا، وعلى سبيل المثال، فانه في أول رواياته (الأرض) ظل واضحا صريحا في حديثه المباشر بضمير المتكلم وحتى الفصل الرابع، فانه اختفى تماما خلف أحداث الرواية حتى اذا ما كان الفصل العشرون فقد عاد للظهور، فجأة، وبدون مقدمات، وبادئا أحداثه بشكل مباشر من مثل:

(ثم اقبل الحزبين على قرיתי) و(كنت أجلس) و(ترددت أن ارجع الى بيتي) (الأرض، ٥٤، ص ٢٦٥)، وقد نتج عن هذا التداخل بين الراوي الحاضر والغائب هذا الايهام بالحضور والغياب وتأكيده الوجود وهو ما يظهر - كما سنرى فيما بعد - في «وجهة النظر» في الفكرة.

ولنضيف الى الضمير الشريحة الزمنية الذي تحرك من خلالها، لنرى من خلال الاقتراب كيف يمكن للدلالة الذاتية أن تصبح أكثر وضوحا مما هي عليه، مشيرين في هذا كله الى أنه مع أن آخر رواياته (الفلاح) يمكن أن تضع بين أيدينا عددا من خطوط الواقع والذاتية الصريحة في حياة الراوي، فسوف نلتزم بالسيرة زمنيا (داخل عالم الروايات فقط)، ومنذ أول رواياته التي صدرت عام ٥٤ (الأرض) ونشرت قبل ذلك سلسلة في جريدة المصري.

إن ضمير الراوي في (الأرض) يمثل صبييا في الريف، حصل على شهادته الابتدائية وعاد الى قريته في اجازة الصيف، فاذا فرغنا من بديهية ان الشراقوي من مواليد قرية (الدلاتون) في محافظة المنوفية في عام ١٩٢٠، وقد كان يتلقى دراسته الابتدائية في القاهرة يمكننا أن نؤكد أن الشراقوي، بالفعل، كان حريصا على اقناعنا بأن (شخصية الراوي تمثله شخصا وحرصا منه على الدقة في تقديم معلوماته طابق بين سنه وسن الراوي مطابقة دقيقة) (بدر، ٧١، ص ١٦٢).

وما يؤكد هذا الرأي أن أحداث (الأرض) هي أحداث حقيقية لم يختلقها الخيال كأغلب الروايات التي نقرأها، ذلك لأن أحداث الأرض أحداث حقيقية مثل تحرك الناس وثورتهم أكثر من مرة، وقطع الجسر، ورمي الحديد في البريمة، الى آخر تلك الافعال، الصحيحة، التي تحدد اطار روايته الأولى (الشراقوي، لقاء ٨٢/٧/١١)، ذلك لأن الصراع الذي كان يدور بين القرية والقوى الطاغية، كان بالفعل، بالمقارنة مع الأحداث التي وردت

بالرواية وبشهادته المباشرة يتطابق مع أحداث عديد من قرى مصر وهو مايشغل مساحات كبيرة من مراجع التاريخ المصري ومصادره منذ عام ٣٤ عام أحداث الرواية .

فإذا انتقلنا من مرحلة لمرحلة، وجاوزنا (أحلام المدرسة الابتدائية التي سأذهب إليها بعد شهر) الى المدرسة الثانوية، وتركنا الأحلام الى الواقع، لخرجنا من اطار (الأرض) الى (الشوارع الخلفية)، اذ يجزنا الراوي في العمل الأخير الى أحداث وطنية ضد الانجليز تجري في تلك (الشوارع الخلفية) ليسير خطأ الصراع الذاتي والاجتماعي جنباً الى جنب في اتجاه القضية الوطنية التي كانت في منتصف الثلاثينات قضية مصر الأولى .. ففي الوقت التي تشابك فيه علاقات عدد كبير من المواطنين الذين يمثلون القادة فيها أولئك الطلاب الذين يتوزعون — داخل الرواية — في عدة أصوات تناضل وتشارك في النضال ضد المواطنين العملاء (مثل ناظر المدرسة) أو ضد الانجليز (المستعمرين) تظل الحركة الوطنية هي الاطار الرئيسي للعمل الروائي متخذة محورين رئيسيين يمثلان أهم المحاور في كل رواياته: غياب الدستور والنضال من اجل استعادته، ومن البديهي ان الدستور هنا يمثل الاستقلال من كل تبعية داخلية وخارجية.

على أننا في (الشوارع الخلفية) لانخطي الراوي قط، رغم أن تلك الرواية، بوجه خاص، تزخر بضروب من (نحوى الذات) التي عرفت بها، ولايمكن، في رأينا، أن يصف هذه الاضرابات وتلك الأحداث بمثل هذه التفاصيل غير طالب عاش فيها وشارك فيها .

وإذا كان القارئ يميل الى اعتبار شخصية الكاتب اقرب الى شخصية (عبده) أحد الشخصيات بها، تلك الشخصية التي كانت تمثل ضمير الجماعة وهمزة الوصل أو (الجوقة) بين الأحداث وتطوراتها ودلالاتها، فان الكاتب لايتخذ موقفاً محمداً في هذا، فهو حين سأل ما إذا كانت أفكاره قد أفرغها

أو افرغ جزءا كبيرا منها — على الأقل — في شخصية (عبده) تردد طويلا قبل أن يجيب بالاحتمال وان لم يقل ذلك صراحة (اللقاء السابق)، الى جانب انه يمكن اعتبار شخصية أخرى مثل شخصية (شكري عبدالعال) اقرب الى شخصية الكاتب أكثر من أية شخصية أخرى، وهو ما اعترف به، صراحة، منذ سنوات بعيدة، وثمة شيء ثالث لا يمكن اغفاله في البحث عن الدلالة الذاتية لدى الشرقاوي، هو، مالموظ من تعاطفه الشديد مع أحد شخوصه الرئيسية في نفس الرواية وهي شخصية (سعد)، حتى لا يخطئ القارئ من أن الشرقاوي أولى هذه الشخصية عناية غير عادية، ومهما يكن، فان ذلك كله يسلمنا الى ان تعدد هذه الشخصيات واقتربها من صحبة الكاتب/ الراوي تشير بالايديع مجالا لشك أنه لا يمكن أن يغفل قط بما يدل عليه الشخصيات أو الأحداث أو موقفه منها معاً.

على أن الفترة التي انتقل فيها الكاتب (في الاطار الروائي) من المرحلة الابتدائية الى المرحلة الثانوية كتب فيها (قلوب خالية)، الرواية التي ادخلنا معه فيها الى كلية الحقوق، فاذا كان راوي الأرض طالبا في المرحلة الابتدائية، وراوي (الشوارع الخلفية) فيها طالبا في المرحلة الثانوية، فان راوي (قلوب خالية) كان طالبا في السنة النهائية بكلية الحقوق.

لقد كان عبدالرحمن الشرقاوي، كعادة القادمين من الريف، حين ينهي سنة دراسية يستبد به الشوق للعودة إلى قريته، وهو يحدثنا في مطلع هذا الصيف كيف انه كان يحس الزهو الشديد لانه ذاهب الى تلك القرية هذه المرة (منقولاً الى السنة النهائية في كلية الحقوق)، ذلك لأن (هذه آخر اجازة لي وأنا طالب) (قلوب خالية، ص ٩)، وهو لا يلبث بعد صفحتين اثنتين أن يضيف معجبا بالفتاة الجالسة أمامه في العربة المتجهة الى قريته (.. لم يكن في حياتي كلها — انا ابن الحادية والعشرين موقف جمعني مع فتاة تتكلم ولم يكن أن يستمر أكثر من عشر دقائق) (السابق، ص ١١).

وشمة مشكلة تعترض القارئ حين يعرف أن الشاب ابن الواحد والعشرين عاما، والذي ولد في عام ١٩٢٠ قد حصل على ليسانس الحقوق في عام ١٩٤٣ (وهو ما يؤكد ملفه في جامعة القاهرة)، واذن، فإن السؤال المحير هو:

كيف قضى الشرقاوي أكثر من عام، أو أكثر، وهي الفترة التي تثير الدهشة في الفترة التي كتب فيها الرواية؟

وتنتهي الحيرة حين يعرف ان الطالب عبدالرحمن الشرقاوي كان، نتيجة لشغفه الشديد وولعه البعيد بالأدب ورواده وناشريه في آداب القاهرة، الكلية المجاورة للحقوق والتي كانت تموج حينئذ بالتيارات الأدبية والفكرية، هذا الطالب الذي لم يعد يلتفت لدرس الحقوق أكثر من التفاته للاداب واصحابها قد رسب في كلية الحقوق.

ويعصف لنا الشرقاوي ظروف هذه الفترة وتياراتها فيقول :

(لقد كانت الدراسات في كلية الاداب، حينئذ، حرة متنوعة، وقد كانت كل جهودي وحواسني تنصرف الى دروس الآداب .. لقد كنت اقضي في محاضرات الاداب وفلسفتها أوقاتا بعيدة حتى اذ ماجاء امتحان آخر العام بالحقوق الا وكان الارتباك، والاضطراب، والرسوب بعد ذلك) (لقاء ٧/١١).

وتمضي سنة أخرى، وينهي الطالب الشرقاوي دراسته ويخرج الى الحياة العامة بشهادة الحقوق واحلام شباب الاربعينات الثائر الفائر، فاذا به يجد نفسه في جيش الموظفين الذي كان يعاني هذه الفترة كثيرا من المضايقات، ولايجد غير العمل موظفا (بإدارة التحقيقات)، فيقبل العمل مضطرا، حتى اذا ماجاء هذا الصيف، أول صيف بعد انتهائه من دراسته، حتى يحس الرغبة العارمة بالحنين الى قريته الواقعة في وسط الدلتا، ويشجعه أن يجد فلاحا نشطا واعيامثل عبدالعظيم يصحبه من القاهرة، وعلى هذا النحو، نجدنا

مع الراوي، خارج الرواية وداخلها، نعيش الفترة الروائية الرابعة والأخيرة في (الفلاح)، وفي فترة الستينات، فترة الهزائم في تاريخ امتنا العربية حيث يرصد الكاتب في روايته ملامح الهزيمة الاجتماعية والسياسية في الداخل في النصف الأول من عام ١٩٦٧، وهي الفترة التي عرفت امتداداتها العكسية في الفترة السابقة.

ان (الفلاح) آخر روايات الراوي تمثل (بانوراما) كاملة لكل أحداث حياة الراوي وهمومه أو على الأقل لأغلبها، اذ يرصد العديد من الممارسات اليومية التي كان قد سردها في رواياته السابقة كلها سواء في مدرسته الابتدائية أو الثانوية أو الحقوق، ثم اثناء وجوده في فرنسا، وكان الكاتب قد قضى عاماً أو أكثر بقليل في العاصمة الفرنسية في بداية الخمسينات حين وجه اليها للدراسة، فعاش بين متندياتها، وعرف تياراتها السياسية والاجتماعية في وقت لم تفارق فيه مصر وقريته في مصر خاطره قط.

واذا كانت الأحداث التي تدور في الرواية، وخاصة بباريس، على سبيل المثال، تتطابق زمنياً، فانها ايضا، تتطابق جغرافياً وبشكل كبير، ولنقف وقفة أطول عند الفلاح لاهميتها الذاتية بالنسبة اليه من ناحية ولانها تمثل استرجاعاً فريداً لكل أحداث التجربة الوطنية في الماضي أو الحاضر.

ان الراوي يستعيد أيام حياته الماضية .. (لكنني مرة أخرى في أحد شوارع باريس التي لم اعش بها كما كنت أحلم قبل أن اراها منذ سبعة عشر عاماً) (الفلاح، ص ٢).

ونحن اذا عرفنا ان الرواية كتبت في منتصف الستينات، فانه يكون، بالفعل، قد مضى سبعة عشر عاماً على اقامة الشراوي في باريس في بداية الخمسينات.

وهو حين يتحدث عن زملائه الذين (أصابهم الوهن وهم مع ذلك حول الخمسين) يكون صادقاً مع نفسه فقد كان يبلغ من العمر وقت كتاباته

الرواية حوالي ثلاثة وخمسين عاما .. وهو ايضا يستعيد أيام الثلاثينات وفترتها
النضالية الزاهية حين كان (الفرماوي) حين التقى به وهو (زميل الخديوية
القديم)، فيتذكر حين صليبا معا (تلك الجمعة من ١٩٣٥) (الفلاح،
ص ٢٠٥)، وهو لا يتوقف فترة طويلة في الرواية ليذكر صديقه بتلك الأيام
التي كانوا فيها يكافحون الانجليز في ثلاثينات (الشوارع الخلفية).

كما نجد عديداً من أصدقاء الذات والعام في أول الرواية حين يغرقنا في
أشكال الاشتراكية الشائعة في هذا الوقت فيسخر بها على لسان الفلاح
الفصيح عبدالعظيم، وهو خلال هذا كله لا يكف عن تطريز الواقع بمظاهر
حياته طيلة السنوات الماضية منذ الأربعينات حتى الستينات حتى اننا نجد
الجزئيات الخاصة بكل شيء في حياته وفي رواياته خلال هذه الرواية.

على أنه من المفيد قبل أن نجاوز ضمائر الراوي ومساحاته الزمنية أن نشير
الى ملاحظة هامة تضيف الى فهمنا الكثير في البحث عن الدلالة الذاتية
لمفكر مثل الشرقاوي، فهو اثناء سرده لعدد من السلبيات، فان ثمة سلبية
هامة نتوقف عندها طويلا في هذه الفترة، وهي سلبية تضيف اليه والى كل
جيله حكما قاسيا سنناقشه بالتفصيل فيما بعد وهي ظاهرة ضعف المثقف
وعجزه عن التأثير فيما يجري حوله من أحداث، وهو يظهر بالتالي لدى أبسط
الناس وهم الفلاحون، فكثيرا ما كان المثقف يرى في نفسه مثل هذا
الضعف وكثيرا ما كان يجده في عيون الفلاحين حوله، ان عبارات قصيرة في
(الفلاح) يمكن أن تجسد أمامنا هذه الملاحظة من أمثال:

(لن أنسى ابدا نظراتهم المتسائلة في دهشة) — ص ١٥٨

(وارهقني الاحساس بالذنب) — ص ١٦٢

وهو أمام العجز الذي يراه حوله، و يراه في نفسه، لا يملك من شيء اللهم
الا الذهاب الى آل البيت في لحظات العجز الشديد لينقل اليهم ظلمات
الفلاحين البسطاء المقهورين، وهو موقف سنعود اليه، فيما بعد، لما يجمل عند

مفكر متنوّر صاحب اتجاه علمي مثل عبدالرحمن الشرقاوي من دلالة تجاوز حد المجازفة أو الاحتمال .

وخروجاً من دائرة الراوي وتحديد دوره في الشريحة الزمنية نكون قد خالصنا من الشخصيات الأولية التي مثلها الراوي في كل رواياته، فهو فيها نفس الشخص في فترات متفاوتة من العمر: صبي من الريف، ابن مالك متوسط يتلقى تعليمه مع اخوته في القاهرة ويعود الى قريته في اجازة الصيف فيشغل الوقت بما يحدث لأهل قريته، وهو في (الأرض) على أبواب المدرسة الثانوية، وفي (الشوارع الخلفية) طالب في المدرسة الثانوية، وفي (قلوب خالية) طالب في ليسانس الحقوق، وفي (الفلاح) موظف في القاهرة تقطعت الأسباب بينه وبين القرية عشر سنوات أو يزيد (فاطمة موسى، ص ٢٠٠).

وإذا كانت الشخصيات الأولية تنتهي الى الراوي وحده، فإن ثمة شخصيات مركبة، تتوزع في دائرة الحدث الروائي، لا تمثل الراوي بشكل مباشر وإن كانت تمثل — بالتأكيد — موقفه، وتسهم الى حد كبير في توضيح الدلالة الذاتية في فكره.

ان هناك شخصيات عديدة تمثل جزءاً واعياً من الضمير العربي، وهي في نماذجها التي نعرفها عن قرب في الروايات تعود الى ابعد من هذا بكثير، الى التراث الشعبي العربي الأصيل فتؤكد سماتها نموذج البطل ودلالاته في العقل الجمعي .

ان الكاتب اتخذ من عبدالهادي وعبدالعظيم كساب وسائق التاكسي وعمار الشربيني في رواياته الأربع مثالا للشخصيات التي تضيع فيها أفكاره الواقعية بشكل مباشر والتي تمثل معادلاً موضوعياً لما أريد توصيله في فلسفة خاصة به، فشخصية مثل شخصية عبدالهادي في (الأرض) تمثل نموذجاً فريداً للتمسك بالجرساة والأصالة والاحساس بالذات والشخصية الواعية، كما

ان الشيخ حسونة في الرواية نفسها يمثل دور رجل الدين المستنير، الذي يرفض مواقف رجال الدين من حوله وفتادجهم السيئة من أمثال الشيخ الشناوي، الموقف غير الواضح، الذي استغل وجوده كأحد رجال الدين في القرية المصرية المعروفة بورعها، ليحاول التأثير في الاتجاه السلبي بمجموع الفلاحين البسطاء وخداعهم لصالح الشخصية الطاغية المهيمنة على مقدرات القرية، ومن بين الشخصوس التي تمثل أفكار الراوي عبدالعظيم في (الفلاح)، الفلاح الأصيل الذي يرفض الانسحاق الى الضعف البشري، والخضوع للقهر سواء في مواجهته للسلطة في الداخل (رزق) الاقطاعي الطاغوي أو مواجهة الشيخ (طلبة) رجل الدين الجاهل السيء الذي يريد كسلفه، الشناوي، أن يلعب دوراً سلبيا في تحديد مصير القرية بالتحالف مع اعدائها ومنهم تلك السلطة الغاشمة في الخارج — وهي بالطبع تتحالف مع السلطة في الداخل — حين قبض عليه وعانى الكثير في سجنه وعاد ليتغير فيه كل شيء الا افكاره عن الحق والعدالة والحرية، ولا يمكن هنا اغفال شخصية مثل شخصية شكري عبدالعال في (الشوارع الخلفية)، التي مثلت شخصية الراوي تماما، ورفضت كل الاغراءات من منصب ومجد وترقية وثراء، محددة خطها الرئيسي في عدم الانسحاق وراء خديعة الانجليز أو مدهانتهم والسير في ركايتهم ضد مواطنيه حتى ولو كان الثمن هو العود الى رتبته العسكرية العالية في الكوادر الرسمية في شرطة النظام.

واذا مثل عبدالمهادي وعبدالعظيم الطبقة الفلاحية وشكري عبدالعال الطبقة المتوسطة في القرية بتطلعاتها وطموحاتها، فان كلا من كساب وسائق التاكسي وعمار الشربيني مثلوا الطبقة العمالية، خاصة، وان الشخصية الأخيرة، عمار، في وضوحها وحدتها الفكرية تذكرنا بشخصية محسن في (عصفور من الشرق)، لتوفيق الحكيم مع بعد الشقة بينها في المنهج والموضوع. ويمكن أن نرصد عديداً من الشخصيات المركبة التي تعبر عن فكر الكاتب

من بقية الروايات بل والانواع الأدبية الأخرى (القصة والمسرح) لولا انها لا تدخل هنا في اطار هذه الدراسة .

واذن ، اذا كانت الشخصيات المباشرة في ضمير الراوي تؤكد على الدلالة الذاتية في فكر الراوي ، فان الشخصيات المتحولة المتحركة ابدا بجانبها تؤكد على مثل هذه الدلالة ، وقد عبر الشرقاوي نفسه عن هذا بشكل مباشر حين جاء في سطور قليلة بأحدى المجلات على لسانه من سنوات مانصه : انني احمل شخصياتي دائما أفكارا خاصة (تحقيق ، ٦٢) ، ومن هنا ، فان الكاتب لا يدع مجالا لشك من أن شخوصه مباشرة أو غير مباشرة تحمل أفكاره وتتحرك من خلالها .

واذا بدا ضمير الراوي الآن واضحا أشد الوضوح في فكره ، بما يضم ضمير الانا/ الحاضر ، أو الغائب/ العارف بكل شيء من معاني جديدة ، فان إعادة استقراء (وجهة النظر) في رواية واحدة من انتاجه الروائي يضيف تفسيرا بعيد الدلالة في الدلالات الذاتية .. واذا كنا في الفصل السابق اسهنا في الملاحظات الفكرية في هذا الصدد ، فاننا هنا ، وفي نفس الاتجاه ، سنسلك نفس المسلك ولكن في الاتجاه الروائي ، واضعين في اعتبارنا خاصية (مواصلة الاتجاه) بشكل عام ليتبين لنا ، من ثم ، كيف يتداخل اعتراف الراوي بوجهة نظره ، ويتلاحم الشكل بالمضمون في اطار شبه متكامل .

ان المتتبع لفكر الشرقاوي منذ كتب أول اعماله القصصية والشعرية في الاربعينات يلحظ اهتمامه بعدد من قضايا التأصيل الاسلامي من خلال تركيزه على قضايا الصراع بين قوتين : النور والظلام ، أو الخير والشر ، أو بين طبقتين : الطبقة الغنية والطبقة الفقيرة ، ويبدو هذا واضحا أكثر وضوحا في الخمسينات لاسيا فيما يبدو في منهجه العلمي الثوري في عمله (محمد رسول الحرية) ، والدخول الى مقدمة الكتاب ، والصفحة الأولى منه تضع يدنا مباشرة أمام منهج عبدالرحمن الشرقاوي .

اننا نقرأ في أول صفحة آية من القرآن الكريم: (قل انما انا بشر مثلكم) فإذا اصفنا الى ذلك مايعرضه الكتاب ويشير اليه لتأكدنا ان ثورة الاسلام كانت في الأساس — كما حاول طيلة كتابه أن يؤكد — اجتماعية انسانية فقد بدا الرسول الكريم محرراً عظيماً للمستغلين، وناظراً لقوانين القهر الروحي والاجتماعي (د. تليمة، ٧٤)، وعلى هذا النحو، كان الشرقاوي، مع بعض كتاب جيله ممثلاً لعصر كامل عرفته الفترة التي عرفت الحرب العالمية الثانية منذ بداية الاربعينات ان لم يكن قبل ذلك بكثير، ومن ثم، فمن الطبيعي أن ندرك أن رواياته التالية كانت قينة بأن تضعنا على درب الكاتب الحقيقي.

لقد كان عليه أن يواصل في رواياته التي امتدت فترة نشرها بين الخمسينات والستينات، بين عامي (١٩٥٤/٦٧) كل صراعات واحلام القرية المصرية، مركزاً قضاياها الواقعية عن قيمة الحرية ليربط بين الحرية بمفهومها الاسلامي الأصيل.

في (الفلاح) ترتفع الاصوات حين يعرف أهل القرية نقل المشرف الظالم بهذا النداء: قولوا بحيا العدل يا أولاد (الفلاح، ص ١٦٦) فتختلط قيمة الحرية بقيمة العدل أي بانتفاء الظلم الاجتماعي، كما ترتبط قيمتا الحرية بال دستور (الفلاح، ص ١٧) ارتباطاً ملفتاً، وقد كانت أكثر القيم التي توقف عندها طويلاً قيمة (الظلم)، وهو ما لاحظناه في رصد خطوط فكره العام فيما قبل، انه لا يكف أن يردد في (الفلاح) هذه العبارة التي رددت بأكثر من معنى ولفظة في أعماله كلها: اعتذار الدهر كله لايمحو ظلم ساعة واحدة، بل ان احتفاءه بقيمة الحرية وصل به الى درجة جعلت الكثيرين من نقاده يلومونه كثيراً (د. بدر، السابق ص ١٦١).

ومما يؤكد هذا انه حين يخصص ثلاث روايات من رواياته الرابع (الأرض، قلوب خالية، الفلاح) للحديث عن قيمة الأرض، انما تمثل

الأرض لديه قيمة هامة تتمثل في الحديث عن الظلم الاجتماعي والقهر والتسلط على الفلاحين العزل وقد بدا هذا واضحا تماما في أنه لم يتوقف عند نماذج بعينها، كما تحفل الواقعية النقدية، بل يجاوز الفردية، مع عدم تجاهلها، الى الطبقة، المهنة، التي تتعامل في طبقة واحدة لها قضاياها المشتركة وهمومها الواحدة في مواجهة ظالم واحد تختلف أسماؤه وتتفق مطامعه وظلمه وأسلوبه أمام الطبقة.

انني لم أخلص، قط، طيلة قراءاتي لأعماله، خاصة تلك التي كتبها في الفترة الفوارة في التاريخ المصري، لاسيا بين الحرب العالمية الثانية وثورة يوليو ١٩٥٢م من هذا الاحساس الجارف من أن تلك الاعمال انما تمثل امتدادا لـ (المعذبون في الأرض) لطفه حسين رغم الخلاف الشديد بين كليهما في المنهج والأسلوب والتفكير.

وكما ان الحرية والعدالة الاجتماعية والانحياز الى المظلومين كانت أهم القيم التي توقف عندها طويلا، فقد كان من الطبيعي أن تتداخل هذه القيم بالقيمة الوطنية، بقضية التحرر الوطني التي شارك فيها كل المناضلين، اذ لا يمكن التفريق بين خيوط الفكر الاجتماعي عند رجل كالشقاوي وبين فكره الوطني، ففلاحوه، الذين اهتم بهم كثيرا لم يكونوا يغادرون مأزقا أو يخرجون من سجن حتى يهتفوا بهذه العبارات المشابهة.

وعلى هذا النحو، يمكن الاستطراء طويلا (في وجهة نظر) الشقاوي التي تأتي من مواقفه الاجتماعية في الأصل، غير أن هذا الطور يضع ايدينا على عديد من خطوط الاتصال التي تتجمع في ما يمكن أن يسمى (مجال الرواية) التي يمكن بملاحظة ماثيره من ملاحظات ايجابية افصنا في بعضها أن تؤكد أن ضمير الراوي يمكن أن يشير الى ترجمة ذاتية كأوضح وأكمل ماتكون الترجمات الذاتية، لاالغيرية، وهو ما يؤكد الى جانب الفنية الروائية بقية فصول هذه الدراسة.

• هوامش :

- هذا الفصل من دراسة تحت الطبع بعنوان (الدلالة الذاتية في فكر الشرفاوي).
- الشرفاوي، عبدالرحمن (بدون) الأرض، دار الشعب القاهرة. قلوب خالية، الكتاب الماسي، القاهرة (١٩٨٠) الشوارع الخلفية، الاعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (بدون) الفلاح، عالم الكتب، القاهرة (١٩٥٦)،
- احلام صغيرة، كتب للجميع القاهرة.
- بدر، عبدالحسن طه (١٩٧١) الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- تليمة، عبد المنعم (١٩٧٤) مجلة الطليعة القاهرية، مقال (جوائز الدولة: تناول نقدي).
- النساج، سيد حامد (١٩٧٨) اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة.
- تحقيق صحفي (عبدالرحمن الشرفاوي، فلاح)، الكواكب، ١٩٦٢/٩/٢٥.
- لقاء شخصي مع عبدالرحمن الشرفاوي في مكتبه بجريدة الاهرام (١٩٨٢/٧/١١).



تساؤلات



شعر:
مفرح كريم

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

— ١ —

أذِرْ كُنِي ،
يا مَنْ فَرَّقَ عَنِّي أَحِبَّابِي
وارْفَعْ عَنْ عَيْنِي غِشَاوَةَ هَذَا
الْعُمُرِ الضَّارِبِ فِي أَعْمَاقِ الْحُزْنِ
فأَنَا غُرْيَاكُ فِي سَاحَاتِ الصَّحْرَاءِ
لا تَوُو يَنِي الْأَبْرَاجُ
لا يَدْفُنُنِي وَهَجُ الزَّمَنِ السَّابِحِ فِي أَصْلَابِ الْأَبَدِيَّةِ

الردود من أشعار صلاح عبدالصبور

وَأَنَا أَعْرِفُ أَنَّكَ تَأْتِي

تَخْطِفُ مَنِّي أَعْضَائِي

كَيْ تَتْرَكْنِي فِي أَبْهَاءِ الْمَخْلُوقَاتِ

مُسَخَّاً مَفْرُوعاً مِنْ عَيْنِيكَ

فَأَنَا أَهْرُبُ مِنْكَ إِلَيْكَ

فَتَدَارِكُنِي

وَانْقُذْنِي مِنْ رُغْبِي الْمَمْتَدَّةِ

— ٢ —

أَدْخُلُ مِنْ أَعْمَاقِ الْمَسْرِخِ

تَعْلُنُ عَنِّي صَرَخَاتُ الْمِيلَادِ

أَعْرِفُ أَنِّي أَنْتَظِرُكَ مِنْذُ اللَّحْظَاتِ الْأُولَى

أَقْرَأُ فِي ضَوْءِ الْوَقْتِ عَنِ الْمَوْتِ

فَلَا أَعْرِفُ إِلَّا لَيْلَ الْأَشْجَارِ الْوَاقِفَةِ

عَلَى أَرْضِ صِفَةِ الْخَوْفِ

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تَنْتَظِرُ نَزُولَ السَّيْفِ

أَغْمِضُ عَيْنِي وَأَنْتَظِرُ نَزُولَ السَّيْفِ

أَنْتَظِرُ نَزُولَ السَّيْفِ

أَنْتَظِرُ نَزُولَ ..

.....

— ٣ —

—: مَاذَا تَفْعَلُ فِي هَذِي الصَّحْرَاءِ ؟!

—: إِنِّي أَتَعَلَّقُ مِنْ رُغْبِي فِي حَبْلَيْنِ

الجلال صليبي وقيامه روعي
الحرية والحب .

—: أعرفُ أَنَّ الصَّمْتَ تَحَجَّرَ بَيْنَ حُرُوفِكَ

حينَ تساءَلَ بول ايلوار

عَنْ معنى الحرية

فهل اسْطَغَتْ تزيْلُ الحَجَرِ الرَّابِضِ

بَعْدَ أَنْ اجْتَرَّتْ ستارَ الغَيْبِ ،

وهلْ أَنْتِ تَحَاوِلُ أَنْ تَحْتَرِّقَ الحُجُبَ الأَزَلِيَّةَ

كُنِي تعرفِ معنى الحرية ؟!

الحريةُ بَرَقَ قَدْ لا يَتَفَتَّقُ عَنْهُ غَيْمٌ

الأيامِ الجُهمَةِ

—: هذا قولك في الدنيا

أَمَّا الآنَ وَقَدْ زَالَتْ عَنْ عَيْنِكَ الغُمَّةُ

فالحق المطلق ما سوف تقول

—: موجٌ مِنَ اللّحْطَاتِ البُطِيئَةِ يَحْمِلُنِي ، مثلاً يَحْمِلُ

النسرَ والدُّوْدَ أو يَحْمِلُ الزَّهْرَ والفطرَ والعُشْبَ

والريحَ ، أو يَحْمِلُ العشقَ والقَتْلَ أو يَحْمِلُ الذكرياتِ

الغيبَةِ يلقي بها في ظلامِ الشطوطِ: المساءُ السديمُ .

—: لكَتَكَ لَمْ تَفْصَحْ

—: الظلمَةُ تهوي نحوَ الشرقةِ

في عربتها السوداء .

— ٤ —

سَوَاحَةٌ فِي الرِّيحِ يَا قِطْطَ الْمَسَاءِ المَعْتَمَاتِ

فيموءُ فِي دَمِينَا صريرُ الموتِ

هل جاءَ فضلٌ مَقْعَدٌ مَتَسَرِّبِلٌ بالصمِتِ
 والحزَنِ الكسِيحِ ، ومَهْرَجَانَاتِ البِكَاءِ ؟
 هل جَاءَنَا رُوحٌ مِنَ الزَمَنِ الَّذِي يِقْتَاتُ مِنْ دَمِنَا
 وَمَنْ أَيَامِنَا بَيْنِي مَوَاقِيتَا تَجَدُّدُهُ ،
 فَيَحْيَا مُسْتَمِرّاً كُلَّمَا شَرِبَ السِّنِينَ الْبَاقِيَاتِ ؟
 هل يَشْرِبُ الْمَوْتُ الرَّقْمَ ؟!
 دَوَّارَةٌ فِي اللَّيْلِ يَانَا فَوْرَةَ الْأَحْزَانِ
 الشَّعْرُ فِي جَنِينِكَ نَارٌ تَرَفُضُ الصَّمْتَ الْكَثِيبَ
 وَتَسْتَمِدُّ أَوَارِكَهَا مِنْ عُمْرِكَ الْفَوَّارِ ، هَلْ جَاءَتْكَ
 خَاطِرَةٌ أَمَامَ الْمَوْتِ ؟ حَاوَلْتِ الْبَقَاءَ فَلَمْ
 تَجِدْ مِنَ الْعَمْرِ مَتَسَعاً لَهَا ، فَتَحَشَّرَجَتْ فِي الصَّدْرِ ،
 لَمْ تَخْرُجْ ، وَلَمْ تَحْبَلْ بِهَا الشَّفَتَانِ ، فَانْطَبَقَتْ جَفُونُكَ
 تَرْسِمُ الْمَعْنَى خِيَالاً بَاقِيّاً فِي سَاحَةِ لَا تَعْرِفُ الْحَرْفَ
 الَّذِي نَتَدَاوَلُهُ .. ؟!
 مَنْ كَانِ فِي شَرْفِ اللَّقَاءِ ؟
 هل جَاءَكَ الشُّعْرَاءُ فِي لَهْفٍ عَلَيْكَ ، وَقَبْلُوكَ ،
 وَأَجْلَسُوكَ عَلَى بَسَاطِ الْغَيْمِ ؟
 مَنْ أَلْقَى قِصَائِدَهُ ابْتِهَالاً ؟
 وَارْتَدَى مِنْ صَمِتِكَ الْأَبَدِيِّ أَثْوَابَ الْحَقَائِقِ ؟





قراءة نقدية في كتاب

”لطف في أمان“

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فيصل صوفي / عدن دراسة وتاريخ

نوطة

في الذكرى العاشرة لوفاة شاعر اليمن الكبير، الاديب اليمني الراحل «لطف جعفر امان»، اصدرت وزارة الثقافة عن دار (مؤسسة ١٤ أكتوبر) بعدن كتاباً ادبياً بعنوان (»لطف امان« دراسة وتاريخ) للباحث اليمني الشاب «علوي عبدالله طاهر». .. وقد استوقفتني الذكرى الحادية عشرة في ٢٦ ديسمبر ١٩٨٢م، لوفاة شاعر اليمن القدير (لطف امان). فعزمت على القيام بعملية (استقراء نقدي) تحليلية وفاء مني للدور الشعري الريادي،

الذي اضطلع به فقيدنا الكبير .. وتقويما ادبيا لذلك الجهد المبثني
الملموس الذي بذله الكاتب اليمني (علوي طاهر) في مصنفه سالف
الذكر..

(لطفی امان — دراسة وتاريخ)

تمهيد :

اشتمل الكتاب على (سبعة) فصول ، احتوتها ثلاثة ابواب رئيسية ..
ففي (الباب الاول) ، يعقد الكاتب فصلين حول (نشأة وتطور الحياة الادبية
في عدن) و (لطفی امان — حياته ومنشؤه) .. وفي الباب الثاني يستعرض
— المؤلف — محلا دواوين الشاعر — بقايا نغم — الدرب الاخضر —
كانت لنا ايام — ليل الى متى ؟ — اليكم يا اخوتي .. وفي الباب
الثالث ، يتحدث الكاتب عن (لطفی والاغنية الشعبية اليمنية) .

الكتاب ومنهج الكاتب :

في مقدمة كتابه يتحدث المؤلف عن منهجه الادبي الذي وظفه في
مبحثه العلمي عن حياة الشاعر وادبه فيقول : « حرصت قبل الشروع في
تأليف هذا الكتاب ، ان احاول جمع مايمكن الحصول عليه من المعلومات
والوثائق المتصلة بالشاعر ، كالخطابات أو المذكرات او السجلات او نحوها
ص (١١) ثم قال (وقد وفقت بعض الشيء في مهمتي تلك ، وجمعت
مايمكنني جمعه ، ودونت ما امكن تدوينه » ص (١٢) وعن منهجه —
تحديدا — يقول « نهجت اسلوبا يقودني الى تتبع خطا الشاعر من حين
ميلاده حتى وفاته ، متعرفا على جوانب حياته وما يتصل بها » ص (١٢) .

اذن فقد ارتكز المؤلف في مبحثه الادبي عن (الشاعر وشعره) الى منهج
تأريخي — تحليلي — ، يستقصي مختلف مراحل تطور حياة الشاعر ويحلل
نتاجه الشعري في ضوء تلك المعطيات التاريخية .

وفي الاستقراء النقدي ، الذي اقوم به اضاءات ادبية عامة عن مجمل

موضوعات الكتاب واستخلاصاته النهائية .

نظرة اولية في المنهج :

في حديثه التمهيدي ، عن (نشأة وتطور الحياة الادبية في عدن) ، يحاول الكاتب المرور التاريخي (العابر) ، بابعاد النشأة واتجاهات التطور .. مما تسبب في ارباك موقفه — الناقد — ازاء قضايا تطور « الحركة الادبية » — الموضوعي والمرتبطة بخلفية الوقائع الادبية والاجتماعية والتاريخية .. وطغى العنصر الاستقرائي ذو المنحى الافقي المحدد على منهج الكاتب بحيث لم يتمكن من الاستفادة المنهجية اللازمة من جملة الوقائع والمعلومات والوثائق التي ظفر بها ، بل ان وفرتها النسبية وتناقض مصادرها قد اربكا منهجه التاريخي ، ويبدو انه لم يشأ التورط في عملية المقارنة او المفاضلة او الحكم او التقويم التي يتطلبها المنهج العلمي ، خاصة وان تلك الاحداث قد باتت وقائع مستودعة في ذمة التاريخ .. لم يحظ بشرف المشاركة فيها او معاينتها عن كثب .. مما اضطره الى الوقوع في مأزق الرصد والجمع وترتيب المعلومات التاريخية ، والوقائع الادبية بصورة افقية ، معزولة عن السياق الموضوعي لمنهجه الادبي الشامل ، واعزو ذلك الى «عاملين رئيسيين» لم يدركهما الباحث في غمرة مبحثه الكبير بمشاقه العلمية الجمة ، وهما :

أ — تعدد المعلومات والمصادر والوثائق وتضاربها .

ب - الرغبة الذاتية العارمة في التحول السريع من هذا (الفصل التمهيدي) وصولا الى هدفه الاوحد .. المتمثل في موضوع — الكتاب — ذاته ، وهو الشاعر اليمني الراحل «لطفی جعفر امان» .

وقد اربك هذان العاملان الرئيسيان منهج الباحث في هذا الفصل التاريخي الهام ، كما سلفت الاشارة الى ذلك في حينه .

نظرة على الموضوع :

في الباب الاول — الفصل الثاني — يلج الباحث الى موضوع كتابه عن «الشاعر لطفي امان — حياته ومشؤه» وفيه يتناول البدايات الاولى لتفتق موهبة المولود في ١٢ مايو ١٩٢٨ في «محافظة عدن» فيشير الى عاملين رئيسيين هما :

أ — حنان الام المفرط .

ب - الجو الاسروي — الفني (اشقاؤه الاربعة) .

وفي تقديره ان ذينكما العاملين قد ساعدا كثيرا في تكوين تربة ادبية صالحة لنمو موهبة الشاعر المبكرة .

ثم يتجه الباحث الى تقصي اثر التحصيل العلمي والاسفار المتعددة في انضاج موهبة الشاعر .. وتوسعة مداركه العقلية وثقافته الواسعة .

وعقب تلك المرحلة التاريخية الاولى ، يستأنف الباحث مراحل تطور حياة الشاعر فيقف على دوره الادبي المميز اثر او بته من (السودان) ، وحيازته على شهادة (دبلوم تربية) . ويتحدث حول نشاطه الثقافي في (عدن) وبالتركيز حول « الخصومات الادبية » التي دأرت رحاها بينه وبين بعض الادباء اليمنيين في صحف تلك الفترة التاريخية ، ابان مرحلة الخمسينات .

ثم يعرج — الباحث — على ذكر الوظائف المدنية التي شغلها الشاعر خلال حياته القصيرة .. وفي خاتمة هذا الفصل ، يشير الى بداية اعتلال صحة الشاعر بداء خبيث ، ادى الى وفاته في احد مشافي القاهرة في السادس عشر من ديسمبر عام ١٩٧١ عن عمر يناهز ثلاثا واربعين عاما .

نظرة في شاعرية لطفي :

قُبيل الولوج في (الباب الثاني) من الكتاب ، اود الاشارة الى ان

الباحث لم يتعمق في مبحثه خلال (الباب الاول) (الفصل الثاني) في تحليل شخصية — شاعره — او استكناه اثر العوامل الموضوعية النشطة في تكوين شاعريته او بلورة خصائصها الفنية والادبية والفكرية .. بل وقع في ذات المزلق الشكلي والمحظور المنهجي الذي سبق له ان تعثر فيه في (الفصل الاول من الباب الثاني) فهو قد اكتفى — فحسب — برصد استقرائي — فوتوغرافي سريع لابرز المعلومات التاريخية المتعلقة بحياة الشاعر العامة .

ويبدو انه قد قنع بالسرد الوصفي المركز في اقتضاب مطنب حتى يتسنى له التفرغ التام لمباحثه الفرعية في نتاجات — الشاعر — الشعرية التي افرد لها فصولا مستقلة توخيا منه لاغناء بحثه بعناصر المنهج التحليلي التي افتقر اليها في الباب الاول حسب تقديراتي القطعية بهذا الصدد .

وفي (الباب الثاني) يعقد الكاتب خمسة فصول مستقلة بهدف تحليل دواوين — الشاعر — الخمسة بصورة وافية ، ففي الفصل الاول يحلل الباحث ديوان الشاعر الاول — (بقايا نغم) وفي الفصل الثاني يعرج على ديوانه (الدرب الاخضر) وفي الفصل الثالث ينتقل الى عالم ديوانه (كانت لنا ايام) وفي الفصل الرابع يناقش مضامين ديوان (ليل الى متى ؟) وفي الفصل الخامس ينهي تطوافه الادبي باقتحام ديوان الشاعر الاخير (اليكم يا اخوتي) . تلكم هي ابرز موضوعات (الباب الثاني) من هذا المبحث الادبي الهام .

(لطفني في بقايا نغم) :

ديوان الشاعر « بقايا نغم » كما يقول الكاتب ص (٤٩) — هو (اول ديوان ينشره الشاعر لطفني امان — يحوي ثلاثاً وثلاثين قصيدة في ١١٧ صفحة من القطع المتوسط صدر عن دار « فتاة الجزيرة » . بعدن عام ١٩٤٨ والشاعر يومها في ريعان شبابه لما يتجاوز العشرين من عمره بعد) ..

وإثناء تحليله (الديوان) يخلص الباحث الى «نتيجة نقدية» سبقه اليها بعض الباحثين والنقاد اليمنيين وبخاصة بصدد شعر (لطفي) ومفادها: ان لطفي في هذا الديوان ابرز بشكل ملحوظ «نزعة الرومانسية» الشعرية باعتباره «اول شاعر محلي» في اليمن استوعب الموجة الرومانسية في الشعر العربي الحديث، واسهم في نشرها على النطاق المحلي على حد تعبير د. المقال المتضمن في ص (٥٣) من الكتاب نفسه.

ويتقصى الباحث تأثر (لطفي) الشعري، بابرز شعراء الحركة الرومانسية في الادب العربي من امثال «علي محمود طه — ابي القاسم الشابي — التيجاني يوسف بشير — ابراهيم ناجي — الياس ابي شبكة» ..

واسهب في شرح صفات التماثل والمناظرة والتشابه القائمة بينه وبينهم .. وقد اجمل الباحث هذه المرحلة الفنية من تطور «لطفي» بذكر خصائصها الشعرية، التي يتمثل بعضها في منحاه الرومانسي الغارق في مشاعر الاكتئاب والحزن والوحدة والحب والتصوف، غير انه اذ يوغل بعيدا بفكره وقلمه في اعماق الديوان — الشاعر لا يوفق كثيرا في توظيف المنهج التحليلي النقدي لقراءة الشخصية الفنية والشعرية المتفردة للشاعر اليمني الكبير (لطفي جعفر امان) .. اذ اقتحم بقلمه عالم الديوان حاملا حكما ادبيا «معدا سلفا» عن «رومانسية» تلك الفترة الادبية من نشاط (لطفي) استقاه من قراءات نقدية معاصرة، فلم يزد عن ان يسوق الحيثيات الادبية الشاهدة على صدق ذلك الحكم وصحته عبر عملية مكثفة من المقارنات الشعرية المختلفة .. اي ان الباحث اذ انتوى دراسة الديوان المذكور قدم (النتيجة) — اولا — ثم تلاها (بالاسباب) ثانيا بحيث لم يتمكن (منهجه) من اكتساب الدينامية الموضوعية اللازمة، لاستنباط العلل الفنية باستقلالية نقدية تامة.

ان رومانسية — لطفي — حقيقة ادبية وجمالية معروفة ولكن بلوغها

مبحثيا لايتأتى — فقط — بوساطة عملية المقارنات الجاهزة بينه وبين معاصريه من رواد النزعة الرومانسية في الشعر العربي المعاصر بحيث يضطر « المرء » الى تصميم مواصفات شكلية باردة، يفصل الاحكام الادبية حسب مقاييسها الجاهزة .



ان تطلب تلك (الحقيقة) يتوجد بصورة كبيرة في شعر (لطفي) نفسه لا خارجه وذلك ماغفل عنه الباحث احيانا كثيرة .. تدى تناوله قصائد ديوان (بقايا نغم) الحافل بالبدايات الجينية لنمو البذرة الرومانسية في شعر لطفي واذا ما اقتصرنا في تحليل ذلك (المنحى الجمالي) على تأثره العميق بشعراء الرومانسية العرب لظلمناه كثيرا اذ نكون قد نفينا (شخصيته الفنية الاستقلالية) وتفردته الشعري المميز ولنفينا كذلك اثر الظروف الموضوعية المحيطة بحياته وادبه وايضا تأثير العوامل الذاتية والبيئية النشطة في تكوينه الرومانسي الفذ .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ان رومانسية (لطفي) تطور طبيعي لتفاعل مختلف تلك العوامل الذاتية الموضوعية في شاعريته وليست تطبعا صناعيا او زيا شكليا ارتداه ساعرنا مجارة للتيار الرومانسي الغالب في الحركة الشعرية العربية المعاصرة ، كما نستنتج — ذلك — من اتجاهات البحث العامة عند الكاتب في هذا الفصل .

لطفي في « الدرب الاخضر » الفصل الثاني :

هذا الديوان هو ثاني ديوان بالفصحى ينشره الشاعر لطفي امان وقد طبع في القاهرة عن طريق « دار المعارف » عام ١٩٦٢ ، ثم اعيدت طباعته مرة ثانية في بيروت عن طريق « المكتب التجاري » عام ١٩٧٠ ص (٩٩) .

يسهب «الكاتب» في استقراء قصائد هذا الديوان من خلال موضوعات شعرية مختلفة. وفي البدء يستفيض في ايضاح مثالب شعر (المديح والتكسب) الذي قاله «شاعرنا» ابتهاجا بالسلطين العملاء وبتتويج الملكة اليزابيث الثانية ابان زيارتها الى عدن في عام ١٩٥٤ وينحو عليه باللائمة، لتجاهله نضال شعبه اليمني وثورته المسلحة ضد الوجود الاستعماري — شبه الاقطاعي، ولاعتزاله في برجه العاجي بعيداً عن سماع انات الشعب وصرخاته المستغيثة من قسوة لسعات السوط (الاستعماري — السلطيني) الجائر — غير ان الباحث اذ يكشف عن (سوءة) تلك الفترة المبكرة من حياة الشاعر الادبية يذل جهداً شاقاً للبحث عن (مبرر ذاتي) يبدو (اكثر معقولية ومنطقية) فيجده في (باعث الطمع المحض) عند الشاعر في كسب رضى النظام الحاكم والاغتراف من بحار جوده وكرمه وكأني به بذلك انما يريد تبرئة ساحة الشاعر من اية تهمة قد يلصقها عليه التاريخ الادبي في اليمن سيما اذا ما اعترفنا معه بان (الحاجة المادية) الشخصية المحضة تخفف عن الشاعر (وطأة زلته) وتمنحه (مبرراً موضوعياً) كافياً لتفسير سقطته تلك ولكن القارئ في الكتاب اذ يأخذ ذلك الظن بالباحث لا يلبث ان يفاجأ بانقلابه على الشاعر عندما راح يدين شعره المدائحى المذكور .. بينما شعبه يعلن ثورته في بسالة نادرة فيحتار في مدى مصداقية الحكم الادبي التاريخي على هذا «الشعر الملوكي». ان الباحث يرى هنا بان «طمع» الشاعر في «اعطيات» السلطين والمستعمرين هو «دافعه الذاتي» الى نظم قصائد المديح في (مآثرهم) ثم يرى ايضا بان (لطفي) لم يكن ينبغي له أن تضعف نفسه الامارة بالسوء امام اغراءات المادة والوجاهة الفارغة .. فيتخلى عن قضية شعبه وكفاحه البطولي من اجل استرداد الكرامة الوطنية المسلوقة. هكذا يفهم القارئ مغزى قول الباحث وأستخلاصاته الادبية. فهل كان — لطفي — حقاً يمتدح السلطة الاستعمارية وركائزها شبه الاقطاعية بدافع (الحاجة المادية) و (الطمع

الشخصي) في كسب الثراء عن طريق الاعطيات والهبات السلطانية ؟ هنا
اختلف مع استنتاجات الباحث — جملة وتفصيلا — اذ ان الاتفاق معه —
كاملاً — بمثابة « طعنة قاتلة » في صميم تراث ذلكم « الشاعر » الادبي
والشعري .. غير متعقلة او متبصرة . فالانسياق وراء مثل ذلك المزعوم
الخطيء .. حط « لا يغتفر » من مكانة الشاعر الادبية العالية ، لابد من
تفنيده كليا .



ان لطفي .. في نطاق تلك الفترة الاجتماعية — التاريخية لم يكن
سوى مجرد شاعر صادق مع نفسه .. وكذلك مع طبقته الوسطى وهو اذ
يهمس شعرا انما يعكس بصدق فني جلبي .. الصورة الواقعية الصحيحة
لمشاعر ابناء تلك الطبقة وافكارهم . وعندما نأتي لتقويمه شعريا — لابد من
ان نضعه في موقعه الصحيح والمناسب في السياق التاريخي الاجتماعي
الشامل دون تعسف او تكلف ما ..

ARCHIVE
http://ArchivBetaSakrit.com

فهو اذا يمتدح سلاطين العهد البائد انما يشف في شعره ويرق حتى
لتكاد تبصر من خلاله (موقف طبقة) باكملها يقف ابناءؤها بثبات لا يتزعزع ،
في صف السلطة الحاكمة وركائزها المحلية .. فهو اذن شاعر الطبقة التي
انجبتة وربته وغذته بنعيم علومها ورغد ترفها .. وكان لابد من ان يتبنى
مواقفها المتحالفة مع مصالح السلطة شبه الاقطاعية الحاكمة تحت سقف
الانتداب ومضلة الاحتلال الاجنبي وهو هنا لا يعبر عن حاجة مادية (ضيقة)
او طمع شخصي (مأفون) والا لاعتبرناه شاعرا متصعلكا خارج الالتزامات
الاجتماعية المسؤولة .. ولكنه كما اسلفت كان يرد بعض « جميل » فضائل
طبقته ويحاول توظيف (شاعريته) لاعلان تجدد ولائها للسلطة الحاكمة
وتضامن مصالحهما المشتركة وهذا هو التفسير العلمي الصائب لشعر المديح

عند (لطفي) في تلك المرحلة التاريخية .. وبوساطته نفهم اعتزاله الصريح والمؤقت لقضايا شعبه ونضاله الشرس ضد الوجود الاستعماري وركائزه من البرجوازية الكمبرادورية وشبه الاقطاع المحلي .. وبوساطته نفهم — كذلك — «سر» التحول الفني في رويته الموضوعية ووقوفه اخيرا الى جانب نضال شعبه وقضاياه المصيرية .. وفي يقيني ان الباحث لو اتفق معي فيما اختلفنا فيه لما اضطر الى التساؤل عن «الدافع لمدح هذا السلطان العميل» ص (١١٤).



ثم ينتقل المؤلف الى الحديث عن بداية (الشعور الوطني) عند لطفي ويرى بأن الشاعر حتى «اوائل الستينات لم تبلور في شخصيته بذور «الوطنية» الحقيقية» ثم يرى بعد ذلك .. انه بدأ يتأثر بمجرى التيار الجارف الذي كان يرفض الوجود الاستعماري وبخاصة في الستينات .. غير ان تأثره ذاك لم يدفعه الى (الثورة) .. وانما الى التغني بالوطن والاعتزاز بامجاده ص (١١٨) .. ثم يخلص الى ان قصيدة الشاعر المعروفة (يابلادي) في الديوان المذكور .. هي بداية مرحلة الشعور الوطني وقد امتازت بالخلاص من الذاتية والثورة على النفس والانتماء للوطن .. ص (١١٨).

ان مأخذي على الباحث — هنا — وقوعه في مأزق الاستقراء الفينومينولوجي (الظاهري) الذي يعزل الظاهرة المدروسة عن قوانينها الداخلية المرتبطة بالقوانين الموضوعية المؤثرة في الصيرورة الاجتماعية والتطور التاريخي .. فهو اذ يدرس (ظاهرة لطفي) .. ينظر اليها من الخارج معزولة عن السياق الاجتماعي والتاريخي المحدد، فلا نجدها سوى شخصية باردة غير نابضة بدفق الاحداث الساخنة من حولها . (فلطفي) لديه مجرد (انسان مطلق) تجوز عليه كافة الاحتمالات غير المتوقعة وحسب

رؤية الباحث فانه بدأ يتأثر بالظرف الموضوعي فتحول الى الصف الوطني وتخلص من الذاتية المسرفة .. اذن فبدء التطور الموضوعي في رؤية لطفي الشعرية .. لم يكن الا بفعل تأثره الذاتي كما خلص الى ذلك « الباحث » واذا سلمنا معه بهذا الاستنتاج لتركنا المنهج العلمي وراءنا بمسافة كبيرة لاننا بذلك نكون قد عزلنا هذا التحول الموضوعي عن السياق التاريخي العام في خصوصيته الاجتماعية المحددة .. ولكننا اذا ما اعتمدنا ذلك المنهج (الغائب) .. فسنجد تفسيراً علمياً مختلفاً .. يكشف لنا عن تعليل اكثر ملائمة .. من (التعليل) الذي اكتشفه الباحث في سياق تفسيره المثالي لعلة ذلكم (التحول الموضوعي) .



فالامر ببساطة .. ان لطفي لم يتأثر — هكذا — بما حوله ، فتغير .. لانه ليس حلقة مستقلة بذاتها .. تدور في سديم فلكها بحرية مطلقة بل هو اذا صح التعبير حلقة مقطوعة من عقد اجتماعي متناثرة حلقاته بفعل التطور الموضوعي لحركة « الواقع الاجتماعي » التاريخية .. فلفظي .. شاعر البرجوازية الذي غنى امجادها .. ادرك بوعيه الفطري المرهف .. بدء مرحلة غروبها التاريخي القريبة وبشفافية حساسة نفذ ببصيرته الفنية الى قداسها الجنائزي الذي تعده الحركة الاجتماعية الجارية من حوله بسواعد الطبقات الشعبية الكادحة .. وبعبارة قليلة .. امتلك وعياً مكثفاً باتجاه سير حركة التاريخ من خلال قوانينها الموضوعية الجارية في الواقع الاجتماعي .. ولصدقه مع نفسه ، لم ير بُدّاً من « التحول الجذري » الى حيث يجد نفسه (كائناً جديداً) يسير في اتجاه حركة التاريخ الصاعدة .. بفعل الثورة الشعبية المسلحة . فانبعث مجدداً (شاعراً) يدير قفاه لطبقته الغاربة ميمماً وجهه شطر الطبقات الكادحة التي طال انتظارها له « شاعراً ملتزماً » بقضاياها المصيرية ونضالها العادل .. والمشروع .

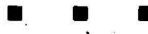
هكذا نفهم (سر) التحول الموضوعي في «الموقف الفني» عند لطفي
اما الزعم بمجرد (التأثر) فلا يعدو الانطباع المثالي غير العلمي وهو ما كان
حرثاً بالباحث تجنبه في كتابه ..

ثم ينتقل الكاتب الى استعراض النزعة الانسانية — الواقعية —
الاجتماعية عند (لطفي) وليدة احساسه الوطنية الجديدة ويغلب على منهجه
الطابع التحليلي الوصفي لمضامين القصائد المعبرة عن تلك النزعة الشمولية
في شعره .

لطفي في « كانت لنا أيام » الفصل الثالث :

وهو الديوان الثالث بالفصحى الذي ينشره لطفي وقد طبع في بيروت عن
طريق المكتب التجاري في نوفمبر ١٩٦٢ ولم تعد طباعته مرة ثانية
ويحتوي الديوان على ثلاث وعشرين قصيدة .. ص (١٧٣) .

يستمر منهج الباحث في هذا الفصل على المثال الاستقرائي ذاته الذي
صادفناه عنده في الفصول السابقة . فهو يجتريء الأفكار ويحلل — ظاهرياً —
بعض المعاني الشاردة او الومضات الخاطفة التي يصدفها في هذه
القصيدة او تلك ولكن دون اتساق موضوعي او تساوق منهجي مدروس ،
يؤدي اغراض المبحث العلمية التي اقلها فهم ابعاد التكوين الجمالي
والادبي لشخصية لطفي الشعرية الفذة ..



ويبدو ان اضطراب الرؤية المنهجية في البحث قد اضطر صاحبه الى
تأليف خلاصة جامعة مانعة في شعر لطفي من خلال دواوينه الثلاثة السابقة
.. ومنطقياً فان «علمانية المنهج» لم تكن لتتفق مع هذه الروح التبسيطية
المركبة التي تفرز لك القضايا بعيداً عن وقائع المعطيات الفنية والموضوعية .
التي تزدهم بها حياة لطفي (شاعراً وانساناً) فقيمة تلك الخلاصة منهجياً .

أخارج ضرورات المفهوم المنهاجي للمبحث العلمي الجاد .. ولكن تظل ذا قيمة اعتبارية مستقلة بذاتها .

لطفي .. « ليل الى متى » الفصل الرابع :

هذا هو الديوان الرابع لشاعرنا — لطفي — صدر عن المكتب التجاري — بيروت في اكتوبر ١٩٦٤ — ويحتوي على ٢٤ قصيدة شعرية ص (٢٠١) وهنا يتحدث الباحث عن النقلة النوعية التطورية الملموسة التي شهدتها شعر «لطفي» حيث يرى بانه قد اختفت من شعره النزعة الرومانسية «الذاتية» ص (٢٢٦) باعتباره قد اضحى شاعر الجماعة الانسانية المعذبة والقضايا الاجتماعية ولا مجال لحركة (الذاتيات) في فلك تجربته الشعرية الجديدة .

ورغم الاتفاق النسبي مع بعض الآراء التقويمية التي ساقها الباحث — عن النزعة الرومانسية في هذه المرحلة المتطورة من حياته الشعرية الا ان لطفي — هنا — كما هو — هناك «رومانسي» حتى النخاع موهبة وثقافة وابداعا — اذ انه لم يتمكن — لذلك — من التخلص او الانسلاخ عن جلدته الرومانسية التي ظلت تتحكم في قاموسه الشعري وتسود «رؤيته الفنية» الى نهاية رحلته الادبية مع الحياة ..

لطفي .. « اليكم يا اخوتي » الفصل الخامس :

ديوان اليكم يا اخوتي صدر عن المكتب التجاري — بيروت — في يوليو ١٩٦٩ ويحوي جميع القصائد المنشورة في ديوان «موكب الثورة» و «الى الفدائيين في فلسطين» الى جانب بعض القصائد الاخرى التي انفراد الديوان بنشرها وعدد القصائد فيه ثمانية عشرة قصيدة ص (٢٣١) ..

ويكرر الباحث — هنا — الرأي ذاته حول انتقال — لطفي — انتقالا

مفاجئاً الى « الواقعية » وابتعاده عن « الرومانسية الذاتية » ص (٢٣١)
واكرر معه الاختلاف — نفسه ، حول عدم « مصداقية » ذلك على لطفي —
لانه ظل وفياً لمبادئ رؤيته الرومانسية حتى يخوض غمار التجربة الشعرية
من اجل انجاز « الواقعية السياسية » الهادرة : لان تلك (الرؤيا) هي نسق
ابداعه الفني و « محرك الهامه النفاث » وبدونهما يفقد مذاقه — خاصيته —
نكهته — لونه او بالاحرى (شخصيته الشعرية) .

ففي الطور الموضوعي — الجديد الذي اقتحمه (لطفي) لم تكن — نقلته
— كما ذهب الكاتب — مفاجئة — بل وذلك الاصح — طبيعية — تصور
« تطوراً نوعياً » — فنياً وموضوعياً — حتماً ، نجم عن اصالة الرؤيا
الموضوعية والصدق الفني في (تجربته الشعرية) الفذة ...



وبرغم طبيعية الانتقال ، لم يتعد (لطفي) عن اطار « الرومانسية
الذاتية » لان « واقعته الفنية » تلك لم تك لتستند الى (موقف طبقي)
واضح القسّمات الايديولوجية الصائبة او الرؤيا الفكرية العلمية فلقد ادرك
بوعي اصيل (اتجاه) حركة التاريخ التقدمية فاختر بطوعية تامة الوقوف الى
جانبها بحدس فطري املته عليه « اصالة » الصدق الفني في رؤيته
الشعرية ، وبضمن هذا التفسير ظل (لطفي) ذكّم الشاعر الرومانسي الذي
يتطلع الى حركة النهر من حوله في (رهبانية القديس) و (غضبة الناسك)
و (تأمل الحكيم) ولعل قراءة تحليلية معمقة في مفردات قاموسه الشعري
الجديد ، تمنحنا حرارة الاحساس النقدي بصدق ذلكم الاستنتاج الادبي .



الايام الاخيرة :

ثم ينتقل — الكاتب — في ص (٢٦١) الى الحديث عن شجون
« الايام الاخيرة » في حياة شاعر اليمن الكبير — لطفي امان وبنوه الى

ماكان لافراطه الكثير في تعاطي الكحول من اثار ضارة على صحته ..
اودت — في خاتمة المطاف — بحياته في فترة مبكرة جدا .

ولكنه لم يشأ الا ان يفسر تلك (العلة) عند الشاعر تفسيراً اليا جاهزا
غير مقنع موضوعيا ، فقله في ص (٢٦١) « ولكنه كان — كغيره — من
بعض المفكرين الذين يذهبون الى الكأس طلبا للراحة » لا يثبت على اقدم
راسخة .. ولا يمكن الاعتداد به في تفسير ذلك الحال عند لطفي ، كما ان
« طلب الراحة » ليس قاسما مشتركا بين كافة او بعض المفكرين ان لم
يكن بين عوام الناس اجمعين .

وعلى ذلك فان « التفسير الموضوعي » المناسب لتلك الحالة عند شاعرنا
الراحل يكمن في طبيعة نفسيته المضطربة او ذاته المرهفة او احساسه
الرفيعة التي توهمت (الاستقواء) بالشراب على مصاعب الحياة بمستوياتها
الحادة المختلفة « فالخمرة » عنده لم تك وسيلة تطلب للراحة ينشدها كسواه
من الشعراء المترفين او المقهورين ولكنها وسيلة تعويض — سفلية — لجأ
اليها استشعارا بالرغبة الذاتية العارمة في « الاستقواء » بوجه مظاهر القسوة
الخارجية الملتفة حول خاصرته الدقيقة ..

(الباب الثالث) — لطفي والاغنية الشعبية اليمنية :

بهذا الباب يختتم — الكاتب — كتابه بالحديث حول (اثر الشاعر في
الاغنية اليمنية الشعبية) ويبدو لي — هنا — انه قد وقع في الخطأ المنهجي
السابق عينه ، فهو اذ يرصد ويوثق ما نما الى علمه من معلومات تاريخية
تفيد مبحثه ، يكتفي بالتعليق الخارجي عليها دون تفنيد او غرلة او تدقيق ،
اي انه لا يراقب مؤثر التطور الجمالي — الموضوعي في تجربة « لطفي »
الشعرية من الداخل ، ولكنه يكتفي — فحسب — بالنظر الزجاجي اليها من
الخارج مدونا مشاهداته البصرية المجردة دونما تمحيص معين .

وقد ساقه الى الانزلاق في مهواة التناقض والتضارب بين الآراء بعضها

بعضاً في هذا الباب وبين آراء يذكرها — هنا — بعد ان يكون قد نكث غزلها فناقضها في ابواب سابقة .

فالكاتب اذا يختتم (مبحثه المنهاجي) عن تطور شاعرية لطفي في ص (٢٩٧) لم يك بحاجة «منهاجية» الى الاستنتاج الخاص (باختلاف نظرة لطفي للفن عن نظرة الكثيرين من الشعراء المعاصرين ، وهي نظرة لا ترى في ان يعبر الفن عن الحياة» فمثل هذا الاستنتاج ، لا يتناسب ومدى التطور المنهاجي لذروة المبحث الادبي في شاعرية — لطفي — وكان مكانه الانسب لو انه ذكر في اثناء الحديث عن شاعرية لطفي ابان المرحلة السابقة على مرحلة الرومانسية الواقعية التي ابتدأت مع مشارف الستينات .

ان اضطراب الرؤيا المنهاجية وانفراط عقدها كثيرا .. قد تسببا في وقوع مثل تلك الاهتزازات اللامنهاجية في سياق مبحثه الادبي .

واخيرا :

على العموم يظل كتاب (لطفي امان — دراسة وتأريخ) من الكتب الادبية التي نحتاجها — ونحن بصدد انشاء (المكتبة الوطنية والعربية) — جهدا ادبيا وفنيا يستحق كاتبه — منا — صدق التحايا وحرارة الشناء ..



الاقواء

بين النحاة وعلماء العروض

د. محمد عبد المجيد الطويل

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الاقواء (١) .. أحد عيوب الشعر العربي ، وهو اختلاف حركة الروي المطلق بكسر وضم (٢) .. وهو عيب قديم فشا في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي. حتى اليوم وهو ظاهرة كبيرة لغزارة شواهد في كل عصور الأدب العربي .

ومن أقدم نماذجه قول النابغة الذبياني :

سقط النصف ولم ترد اسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص البنان كأنه غم يكاد من اللطافة يعقد
والقصيدة كلها على روى مجرور، وقال في بيت آخر:
زعم البوارج أن رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الاسود (٣)

وقال امرؤ القيس في معلقته :
كأن ثبيراً في عرّانين وبله كبير أناس في بجاد مزقّل
والمعلقة كلها على روى مجرور .

وقال الحارث بن حنظلة اليشكري في معلقته الشهيرة ، التي مطلعها :
أذنتنا بينها أسماء رب ثاء يمل منه الثواء
قال :

فلكنّا بذلك الناس حتى ملك المنذر بن ماء السماء
ويقول ابن الأنباري بعد هذا البيت : قال أبو محمد التوزي : سمعت
الإصمعي يروي هذا البيت سنة ثمانين ومائة ، قال : وأنا سألته عنه ، وقال
الإصمعي : أنشدني هذا البيت مرد بن المستمعي ، وقال : لا يضره اقواؤه قد
أقوى النابغة في قصيدته الدالية ، وإنما هذه القصيدة كانت شبيهة بالخطية قام
بها الحارث مرتجلاً . (٤)

وقال دريد بن الصمة :
نظرت إليه والرماح تنوشه كوقع الصياصي في النسيج الممدد
فأرهبت عند القوم حتى تبددوا وحتى علاني حالك اللون أسود
وقال بشر بن أبي حازم :

أحق ما رأيت أم احتلام أم الأهوال إذ صحبي نيام
وكانوا قومنا فبغوا علينا فسقناهم الى البلد الشامي
جاء في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة ٧٦/١ ، ان بشراً حين قال ذلك
قال له أخوه سودة : انك تقوى في شعرك ، قال : وما الاقواء ؟

وقال حسان بن ثابت :
لابأس بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير
كأنهم قصب جوف أسافله منقّب نفخت فيه الأعاصير
وقال حسان أيضاً :

ياحار لست كأقوام تمت بهم
ان العرائن من كعب وعامرهما
وقال العباس بن مرداس السلمي :

رسول امرىء اهدى اليك نصيحة
كلانا عدو لو يرى في عدوه
وقال ايوب بن خولي :

كفى حزنا اني تذكرت جابرا
قتيل قضى - اذ عاهد الله - نجبه
وقال الاصم الضبي :

اني ادين بما دان الشراة به
حتى فنوا ورأى الرائي نفوسهم
وقال زياد الاعجم :

انت الفتى كل الفتى لو كنت تفعل ماتقول
لاخير في كذب الجواد وحبذا صدق البخيل

وقال قطري بن الفجاءة :

اذا قلت تسلو النفي او تنتهي المنى
منعمة صفراء حلود لالها
وقال عبدة بن هلال الشكري :

لعمري لئن اعطيت سفيان بيعتي
قتيل عزيز في العشرة فقله
وقال خالد بن جعفر بن كلاب :

تركت نساء يربوع بن غيط
يقلن لحارث جزعا عليه
وقال لقيط بن زرارة :

فالحق بأصلك من شجع اذا انتسبوا
وهاشم وقديم المجد والحسب (٥)

فان معشر جادوا بعرضك فابخل
مساغا ، وكل في العداوة محل (٦)

على جابر صليت خيار الملائك
ولم ينتظر اذ قيل انك هالك (٧)

يوم النخيلة عند الجوسق الخرب
تغدو بها قلص مهرية نجب (٨)

لو كنت تفعل ماتقول
وحبذا صدق البخيل (٩)

أبى القلب الا حب ام حكيم
ابيت بها بعد الهدو أهم (١٠)

وفارقت ديني انني لجهول
يودون لو يشرونه ببديل (١١)

ارامل يشتكين الى وليد
لك الخيرات مالك لاتسود (١٢)

فأما الألمان بنوعدي وتم حين تزدحم الأمور
فلا تشهد بهم فتیان حرب ولكن أدن من حلي وغير (١٣)
(الوغير اللبن ترمى فيه جارة محمأة ثم يشرب)
واغرب مثل لذلك قول زياد الاعجم :

فطلقني سويق الكرم جرم وما جرم وما ذاك السويق
وما شربوه وهو لم حلال ولا قالوا به في يوم سوق
فاولى ثم اولى ثم اولى قلنا بابن عمر أن تذوقا (١٤)
هذا هو الاقواء وهذه نماذجه، ولا ارید ان استرسل في ذكر اكثر من ذلك،
فلم يكن من هنا الاستقصاء والحصص، وانما اشارة الى غزارة شواهد هذا العيب
في الشعر العربي

وقد اختلف الباحثون حول هذا العيب : أهو عيب نحوي ؟.. فيدرس
ضمن شواهد النحو؟.. أم عيب عروضي، فيدرس في عيوب القافية ؟..
فذهب بعضهم الى ان هذه الابيات التي حدث فيها الاقواء كانت تنشأ على
المجرى الاصلی للقصيد، ولم يراع الموقع الاعرابي للقافية . وعلى هذا ففي
الابيات خطأ نحوي <http://Archivebeta.Sakhrit.co>
في حين ذهب آخرون الى نقيض ذلك، وقالوا : انها تقرأ وفق ما يقتضيه
النحو، والا ماعدت عيبا عروضيا .

يقول المرحوم الاستاذ الدكتور ابراهيم انيس : لو صحت مثل هذه
الروايات يجب ان تعد خطأ نحويا ، لا خطأ شعريا ، فالشاعر صاحب الاذن
الموسيقية ، والحريص على موسيقى القافية لا يعقل ان يزل في مثل هذا الخطأ
الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر بله النابغة وامثاله من
شعراء فحول . والذي ارجحه ان النابغة قد نطق البيت :

زعم البوارج - ان رحلتنا غدا وبذاك حدثنا الغراب الاسود
وكسر الدال لينسجم مثل هذا النطق مع باقي ابيات القصيدة من الناحية

الموسيقية تلك التي يعنى بها الشاعر ويراعيا مراعاة تامة . وبذلك يكون الشاعر قد اخطأ في قواعد النحو، لا في الموسيقى الشعرية ، وهو ما يمكن تصوره واحتمال خطأ الشاعر القديم في قواعد النحو، اقرب الى العقل من احتمال خطئه في ابسط قواعد الموسيقى الشعرية . وعلى هذا فما يسمى بالاقواء لا وجود له في الشعر العربي قديمه وحديثه والواجب أن تبحث أمثلته في شعر القدماء بين شواهد النحو. (١٥)

هذا هو رأي المرحوم الدكتور انيس ، الاقواء عيب نحوي ، يدرس ضمن شواهد النحو، ولا صلة لعلماء العروض به لأنه ليس خطأ موسيقيا .

والى مثل هذا الرأي ذهب استاذنا الدكتور رمضان عبدالنواب ، حيث يقول : والاقواء في رأي اللغويين المحدثين ليس في الحقيقة من الخطأ الموسيقي كما يريد اصحاب العروض أن يحملونا على هذا الفهم بل هو في الواقع خطأ نحوي .

ولتوضيح ذلك نقول : ان الشاعر يلتزم حركة معينة في روي القصيدة فهو يجعل حركة الروي متحدة دائما في جميع ابيات القصيدة ، وهذا شيء لا يمكن أن يتجاهله شاعر وهب اذا موسيقية ، ولكنه يمكن ان يغفل عن الاعراب لانه ليس سليقة له . فاذا تصادف وجود كلمة في آخر البيت يلزم رفعها لموقعها الاعرابي ، ولكن القافية مكسورة مثلا فان الشاعر قد يغفل عن موقعها الاعرابي ، ولكنه لا يمكن ان يتجاهل ابدا موسيقى القصيدة وحركة الروي (١٦) . والحقيقة انني لا اكاد افهم اصرار استاذينا على انه من الممكن ان يخطأ الشاعر في اللغة ولا يخطأ في العروض . ان من يقرأ كلامها هذا يظن ان الشعراء لم يقعوا في اي خطأ شعري (موسيقى) مع ان هناك كثيرا من هذه الاخطاء عدها العلماء عيوباً شعريا كالاكفاء والسناد بأنواعه ، والاقعاد والتحرید .

واذا جاز لها ان يجعلها الاقواء عيباً نحوياً فما قولها في الاصراف ، وهو

اختلاف حركة الروى المطلق بفتح وكسر او فتح وضم . اعيب نحوي هو
الآخر ام موسيقي ؟ فالشاعر حين قال :

لاتنكحن عجزوا أو مطلقة ولا يسوقها في حبله القدر
وان اتوك وقالوا انها نَصَف فان اطيّب نصفها الذي غيرا
كيف نطق هذين البيتين :

وعمران بن حطان حين قال :

الحمد لله الذي يعفو ويشتد انتقامه
وكذلك مجزأة بن ثور ، كان أشجع من اسامه
هل قال كان اشجع من اسامه ؟.

جاء في مقدمة اللزوميات لابي العلاء المعري قوله : روى ان ابا عمرو
ابن العلاء كان ينشر قول الاعشى :

هذا النهار بدا لها من همها ماباها بالليل زال زوالها
فيرفع اللام من «زوالها» والقصيدة معروفة واللام فيها كلها مفتوحة . (١٧)
هذا مايقلوه ابو العلاء عن عالم كبير من علماء اللغة كان يقرأ وفق ما
يقتضيه النحولا على المجرى الاصلي للقصيدة كما يقولون .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقصيدة الاعشى هذه عدتها اربعة وخمسون بيتا ، ومطلعها :

رحلت سمية غدوة اجالها غضبي عليك فما تقول بدالها
وقد ضبط محقق الديوان اللام في (زوالها) بالضم ولم يعلق عليها . (١٨)
وعمر بن قتيبة حين قال :

قد سألتني بنت عمرو عن الأرضين اذ تنكر اعلامها
لما رأت ساتيد ما استعبرت لله در اليوم من لامها
تذكرت ارضا بها اهلها اخوالها فيها واعمامها (١٩)
حين قال هذه الابيات ، كيف نطق البيت الثاني ؟.. هل قال من
لامها ؟.. فالاقواء كالاصراف اختلاف الحركة الاعرابية للروى المطلق هذا

بكسر وضم ، وذاك بفتح وكسر أو بفتح وضم ..

ومع ذلك فان احدا منها لم يتجدث عن الاصراف .

وما رأيها في بقية العيوب ؟ .. ان الاقواء عندي اخف وطأة من بعض انواع السناد ، كسناد التأسيس مثلا ، وقد انكره الدكتور انيس ، وزعم انه لايعرف شاعرا ، قديما او حديثا قد ارتكبه ، وهي مغالاة ينكرها وقوع الكثير من الشعراء — قدامى ومحدثين — فيه .

هاهو امير الشعر القديم — امرؤ القيس ، يقول في قصيدة له :

سما بك شوق بعد ما كان اقصرأ وحلت سليمي بطن قوفرعرا
اذا قلت هذا صاحب قد رضيته وقرت له العينان بدلت آخرأ (٢٠)
وقال ابو القاسم الشابي :

قد كان له قلب كالطفل يد الاحلام تهدده
لولاه لما عذبت في الكون مصادره وموارد

وقال محمود حسن اسماعيل :
زمارتي في الحقول كم صدحت فكدت من فرحتي اطيروها
الجدى في مرتعي يرافصها والنحل في ربوتي يجاوبها (٢١)
وقالت نازك الملائكة :

واذا ثارت العواصف في الليل وراء الحقل الرهيب الدجى
لمست روحي المشوقة فيها ذكريات من روحك الناري (٢٢)
وهناك سناد الاشباع وهو اختلاف حركة الدخيل ، كقول العقاد :
لهجت بحسبك السن وخواطر وعبست اليك جوانح ونواظر
وتأوه يفرى الضلوع وحسرة تنفى الهجوع وأدمع تقاطر
اهذه العيوب هي الاخرى نحوه ؟ ..

ثم ان ذهباها الى ان الاقواء عيب نحوي ، وان الابيات التي وقع فيها كانت تنشذ على المجرى الاصلي للقصيدة دون رعاية للنحو ، يحمل في طياته

اتهاما للرواة واللغويين الذين نقلوا الينا هذه الابيات ، وطعنا في حفظهم
وشكا في ثقتهم مع انهم جميعا قد نقلوا هذه الابيات مع النص على ان بها
اقواء وانها كانت تقرأ وفق ما يقتضيه النحول الموسيقى ، والا لوضعوا لها اسما
آخر كاللحن مثلا . (٢٣)

وقد تابع استاذينا في رأيهم هذا زميلنا الدكتور احمد كشك ، حيث يقول
بعد بيتي النابغة :

من آل مية رائح او معتدي عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارج ان رحلتنا غدا وبذاك خبرنا الغراب الاسود
فقد حدثت مبادلة مفترضة بين ياء المد في البيت الاول وواو المد في البيت
الثاني ، وهي مبادلة مفترضة ، لأن الايقاع الموسيقي للقافية يرفض ذلك
التبادل ، ومن ثم لم يكن له وجود ، ووجوده اعتبار نحوي . ونحن بسبيل فهم
موسيقى من أجله نضحى بالقيمة النحوية ، ومن هنا فقد ورد البيتان بالياء
معا ، ولو فرضنا وجود ذلك التبادل فلماذا يسمى عيبا مع ان قيم المد متقاربة
خاصة الواو والياء ، وفي رأبي ان السبب راجع اساسا الى ان الخلاف بين
الحرفين سوف ينقص من القيمة الموسيقية للقصيدة كلها . وهي تنبني اساسا
على التردد القافوي الذي يلتزم فيه بنهاية معينة تتفق فيها الابيات التالية
اتفاقا تاما لا يمكن معه السماح بادنى تغيير وان كان طفيفا . فالمساواة بين
الحرفين ربما قبلت على مستوى ما قبل الحرف الاخير ، اما على مستوى الحرف
الاخير الذي هو نهاية ايقاع البيت فأمر غير مقبول . (٢٤)

أيضا خطأ نحوي اما الموسيقي فلا . وان الانسان ليقف حائرا امام
امكانية خطأ الشاعر القديم في النحو ، مع انها لغته التي ورثها عن آبائه
واجداده ، اما موسيقى الشعر فلم تكن قعدت بعد ، وخاصة ان الاقواء وقع
لشعراء جاهلين قبل ان يخلق الخليل .

ويقول الدكتور رمضان انه خطأ في النحول لأن النحول ليس سليقة له فهل

الموسيقى سليقة له؟..

وانا لا اعلم كيف كانت تقرأ على المجرى الاصلي للقصيدة كما يقولون .
هل يعقل مثلاً ان الحارث بن حنظلة قال :

أَذْنَتْنَا بَيْنَهَا إِسَاءُ رَبُّ نَاءٍ يَمِلُ مِنْهُ النَّوَاءُ
ثم قال :

فلكننا بذلك الناس حتى ملك المنذر بن ماء السماء
هل يعقل انه قال السماء بالرفع؟.. الذي يقبله العقل ان هذه الابيات
كانت تقرأ وفق ما يقتضيه النحو، اي بها خطأ موسيقى، والشاعر لسبب او
لآخر لم يفتن لذلك، ولكنه اذ ذكر عاد الى خطئه واصلحه كما في قصة
النابعة...

ولعل في هذا النص للأخفش افادة لنا . يقول عن الاقواء : قد سمعت
مثل هذا من العرب كثيراً ، ... قل قصيدة ينشدونها الا وفيها الاقواء وكل
بيت منها شعر على حياله . (٢٥)

فهذه الجملة الاخيرة قد تفيدنا فيما نحن بصددده ، فقد كانوا ينشدون
القصيدة بيتا بيتا ، ولذا شاع في الشعر الجاهلي وحدة البيت .

ويقول القزاز القيرواني بعد بيتي النابعة السابقين .. وهذا من اقبح
العيوب لانه انما جاء في شعر العرب على الغلط وقلة المعرفة به ، وانه يجاوز
طبعه ولا يشعر به ، الا ترى ان النابعة غنى له ، فلما سمع الصوت بالخفض
والرفع فطن له ورجع عنه . (٢٦)

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن : ألا يحمل هذا النص دليلاً قوياً على
ان هذه الابيات التي حدث بها الاقواء ، كانت تنشد وفق ما يقتضيه
النحو؟... ولذا جاء بيت بالرفع وآخر بالخفض؟.. والا فكيف احس
النابعة بالخطأ؟.. وكيف مطلّت الجارية صوتها ومدته ليحس بالفرق؟..

لقد رأى الاستاذان الفاضلان ومن تابعهما ان النابغة قرأ البيتين بالخفض
لتسلم له موسيقى القافية . في حين يؤكد القزاز والدارسون القدامى ، الذين
نقلوا هذه الروايات مشافهة عن العرب — ان النابغة قرأ بيتا بالرفع وآخر
بالخفض .

ويقول ابن جني بعد ذكر قصة النابغة وغناء الجارية له : واما ابو الحسن
فكان يرى ويعتقد ان العرب لا تستنكر الاقواء ، ويقول : قلت قصيدة الا
وفيها الاقواء ، ويعتل لذلك بان يقول ان كل بيت منها شعر قائم برأسه .

وانشدنا ابو عبدالله الشجري يوما لنفسه شعرا مرفوعا وهو قوله :

نظرت بسنجر كنظرة ذي هوى رأى وطننا فاهل بالماء جانبه

لاونس من ابناء سعد ظعائنا يزن الذي من نحوهن مناسبه

ويقول فيها يصف البعير :

فقامت اليه جذلة الساق اعلقت به منه مسموما دويئة حاجبه

فقلت يا ابا عبدالله : اتقول (دويئة حاجبه) مع قولك (مناسبة) فلم يفهم
ما اردت ... فلما طال هذا قلت له : احسن ان يقول الشاعر :

أذنتنا بيننا اساء رب ثاويمل منه الثواء

ومطلت الصوت ومكنته ، ثم يقول مع ذلك :

ملك المنذر بن ماء السمائي

فأحس حينئذ ، وقال : أهذا؟ .. أين هذا من ذاك؟ .. ان هذا طويل وذاك

قصير . (٢٧)

هذا النص الذي آثرت ان انقله على طوله ، الا يحمل هو الآخر دليلا
على ما ذهبت اليه ؟ .. والا فلم نص ابن جني في بداية حديثه على ان
الشاعر انشده شعرا مرفوعا ، الا اذا كان الشاعر نطق بالبيت الثالث
مخفوضا ؟ ..

(١) راجع العمدة لابن رشيقي ١٧٦/١ وشرح المعلقات السبع للزوزني ٣٢، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الانباري تحقيق عبدالسلام هارون ١٠٧، وامالي ابن الشجري ١١٩/١ وشرح تحفة الخليل لعبد الحميد الراضي ٣٦٦، موسيقى الشعر ٢٦١ وفصول في فقه العربية للدكتور رمضان عبدالنواب ٧٥، ١٤٢.

(٢) حاول الشعراء بعد ذلك التفتن في هذا العيب وتطويرة ليكون فنا جديد من فنون الشعر العربي، فالتزموا رفع بيت وخفض تاليه. يقول ابن رشيقي عن هذا الفن الجديد (العمدة ١٧٨/١) ومن الشعر نوع غريب يسمى القواديسي، تشبيها بقواديس الساقية، لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضه في الجهة الاخرى واول من رأيته جاء به طلحة بن عبيد الله العوني، في قوله من قصيدة له مشهورة:

كم للدمى الابكار بالخبنتين من منازل
بمهجتي للوجد من تذكارها منازل
معاهد رعيها مشعنجر الهواطل
لما نأى ساكنها فاء دمعي هواطل

(٣) ديوان النابتة تحقيق ابي الفضل ٨٣ وما بعدها.

(٤) شرح القصائد السبع: هارون ١٠٧.

(٥) ديوانه ١٢١.

(٦) حماسة البحري نشر لويس شيخو ص ١٧، بيروت ١٩١٠.

(٧) شعر الخوارج لاحسان عباس ١٩٨٨ <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(٨) السابق ١٢٥

(٩) الشعر والشعراء لابن قتيبة ٤٤٠/١

(١٠) شعر الخوارج ١٠٨

(١١) السابق: ٩٤ وللأسف كل هذه النماذج لم تلفت نظر المحقق ولم يعلق عليها بكلمة

(١٢) الاغاني ٩٤/١١.

(١٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام شرح الشيخ محمود شاكر ١٦٥/١

(١٤) القوافي لابي يعلى تحقيق د. عوني عبدالرؤوف ١٣٥.

(١٥) موسيقى الشعر ١٦١.

(١٦) فصول في فقه العربية ٧٥، ١٤٢.

(١٧) اللزوميات ٢٤/١.



- (١٨) ديوان الاعشى تحقيق د. محمد حسين ٢٧
- (١٩) شعراء النصرانية ٢٩٠
- (٢٠) ديوانه بشرح السندويي ٧٤ .
- (٢١) اغاني الكوخ ٢٠٤
- (٢٢) ديوانها ٦٢٩/١ وراجع نماذج اخرى في محاضراتنا عن العروض العربي لطلاب الليسانس في كلية دار العلوم في العام الجامعي ١٩٨٢/٨١ .
- (٢٣) راجع العمدة ١٦٥/١ ، والموشح للمرزباني : ٢٤ والشعر والشعراء ١٠١/١
- (٢٤) الزحافات والعلل في عروض الشعر العربي دكتوراه بدار العلوم ص ٣٠٣ .
- (٢٥) القافية في العروض والادب للدكتور حسين نصار : ٩٧ ، نقلا عن القوافي للاخفش .
- (٢٦) ضرائر الشعر تحقيق زغلول سلام وهدارة ٧٩ .
- (٢٧) الخصائص ٢٤٠/١ — ٢٤٢ .





فتواف موزونتا للحبيبة

شعر : وليم بوتلريتس
ترجمة : رياض عبد الواحد

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولد الشاعر وليم بوتلريتس في ايرلندا ثم نزلت عائلته الى
يوركشاير. تأثر في بداياته الشعرية بشيلي وسبنسر. توفي عام
١٩٣٩. ظهرت له مجاميع عديدة من أهمها :

- ١ - البرج
- ٢ - بدر في آذار
- ٣ - في الغابات السبع
- ٤ - ربح بين القصب

□ □ □ □

أربطي شعركِ بدبوس ذهبي ،
اجمعي جدائلك الماثورة ،
فاني امرت قلبي أن يصنع لك هذه القوافي
الفقيرة ، أن يني لها ، يوماً بعد يوم ، يوماً بيوم ،
عشقاً يملؤه الحزن ،
عشقاً يبتعد عن معارك الزمن الغابر .

*

*

*

*

اجمعي شعركِ المتطاوّل وتأوهي ،
ستدق كل قلوب الرجال وتحترق ،
وتصبح الشمعة رغبة فوق رملي أسود ،
وستسلق النجوم قطرات الطل الساقطة ،
فاقيمي فيّ بعد أن تضيئي قدمك
العابرة فوق .

*

*

*

*

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>
الطيور البيضاء •

فوق زبد البحر الطافي
سنكون طيوراً بيضاء !
فلقد اتعبنا بريق النيازك
قبل انسيابها .
اشعاعات نجمة الغيش الزرقاء
العالقة في حاشية السماء
ابتها الحبيبة ، تستيقظ في قلوبنا
حزنا لا يعرف الموت .

*

*

*

*

الحب لزمن قصير

ايها العاشق لا تحب طويلاً

فلقد أحبيت قبلكَ

لأكون الآن خارج زمني

كأغنية قديمة .

* * * *

انني أعلم ، ويا للأسف ، انك ستتغير في لحظة ما

وتعشق طويلاً

لكنك ستهم يوماً ،

وتكون خارج حدود زمناك

كأغنية قديمة .

* * * *

● بعد صمت طويل

من حقك أن تتكلم بعد صمت طويل ،

العاشقون ماتوا ومالوا عن مشاعرهم ،

واختفى ضوء مصباح تحت ظله ،

والستائر تستميل ليلاً غريباً ،

لذلك ننشد وسنبقى ننشد مرة أخرى

احلى الفنون والأغنيات :

الشيخوخة حكمة : أيها الفتيان

نحن عاشقون أميون .

* * * *

آفاق الاحتفالية المسرحية

بقلم : محمد أديب اللاوي



ARCHIVE
- ١ -

لقد اهتمت العديد من الدراسات العربية والغربية بظاهرة غياب الفعل المسرحي عن « التراث العربي »، حيث كانت القضية محل اهتمام أدبائنا الرواد، ورجال الاستشراق والبحث في الغرب.

ويمكن تلخيص نتائج هذا الاهتمام المشترك كما يلي :

١ - ان العديد من الباحثين انتابهم شعور بالنقص تجاه التحدي الحضاري والثقافي الغربي، حيث أخذوا يعيدون النظر في الموروث الثقافي والفكري عموماً، وكانت الاجابات عن بعض الاشكاليات الفكرية والأدبية، ومنها

* راجع مقالنا (المسرح العربي بين الاحتفالية والتراث) في مجلة (البيان) الكويتية الذي نعتبره مدخلاً أساسياً لهذا الموضوع.

غياب المسرح العربي تتأرجح بين التفسير المثالي والديني دون أن تعير اهتماماً للعامل التاريخي والسياسي ولبنية المجتمع العربي وتكوينه الفكري والنفسي .

ولازالت الدراسات المتعلقة بالموضوع حتى اليوم ذات طابع مثالي تجريدي ، حيث تعود بموضوع غياب المسرح عن الساحة الفكرية العربية إلى عدم تلاؤم الإسلام التقليدي مع الفن عامة ، ومع المسرح خاصة .

فالمسلم التقليدي لا يمكنه أن يعيش أحد أشكال الصراع الأربعة ، الصراع الأفقي ، الصراع العمودي ، الصراع الداخلي ، والصراع الديناميكي .

فإذا كانت حرية المسلم مرتبطة بالارادة الالهية ، والإنسان محكم الارادة حر في ارادة ما يريد الله ، وإذا كان المسلم بحكم العقيدة ملزم بأن يندمج ويذوب في جماعة ، ولايحيد عنها ، فانه أيضاً ملزم بأن يتقبل العوارض على أنها قدر مكتوب لامفر منه ، وبناء على هذا الانسجام ما بين الفرد من جهة ، والله والجماعة والقدر من جهة ثانية ، ينعدم امكان قيام صراع داخلي . فالإنسان مطمئن ومنسجم مع محيطه الخارجي (الله — الجماعة — القدر) . (١)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ان نظرية محمد عزيزة هذه ، نظرية مثالية ، تفسر المادي بالروحي ، والمتحول بالثابت ، ولا تزيد على ذلك أي تفسير أو تأطير للتاريخ الإسلامي المطوق بأنواع شتى من الصراعات .

٢ — حاول العديد من الباحثين ، والرواد العرب ، وكنتيجة للتحدي والشعور بالنقص ، أن يبحثوا عن ضالتهم (الفن المسرحي) في المقامات والرسائل الاخوانية ، و(الاحجيات) ، والنوادر ، دون أي تمييز موضوعي بين مايفصل هذه الآثار ، وبين المسرح كفن له شروطه ومقوماته .

٣ - وعلى مستوى آخر، يرجع بعض الباحثين قضية غياب المسرح عندنا إلى كون المسرح «احتفالاً»، وفي الاحتفال حضور الآخرين، ولقد تميز الأدب العربي بالذاتية، أي بغياب الآخر، وحضور الذات وحدها (٢) إذ أن السيطرة الذاتية على الوعي الجمعي العربي، تفكيراً ومعاناة وإبداعاً، هي التي حالت دون ظهور المسرح.

- ٢ -

وهكذا فإن جل الدراسات التي تناولت إشكالية غياب المسرح العربي، أرجعت هذا الغياب إلى عوامل ثانوية لاتمس جوهر القضية، ذلك أن كل المحاولات التي تناولت القضية لم تراع التطور التاريخي والاجتماعي للعالم العربي. فالبحاث التي تناولت ظاهرة غياب المسرح العربي اتخذت من النموذج العربي للمسرح معياراً لوجود أو غياب المسرح عندنا، وبذلك طمست البصيرة العربية للمسرح الذي يجب أن يراعي خصوصيات الواقع العربي وبنيته الفكرية إبداعاً وتذوقاً، فإذا كان النص الكلاسيكي والمسرح الإيطالي (علبة الكبريت) وغيرهما هي مقاييس لوجود المسرح في الغرب، فلا بد أن يكون للعالم العربي تصور ومفهوم معينان للمسرح ينبثقان من واقعه الخاص (٣).

وفي هذا الصدد لابد من التذكير أن التاريخ العربي يسجل عكس ادعاء بعض الباحثين الذين يؤكدون أن سيطرة الذاتية على الوعي الجمعي العربي هي التي حالت دون ظهور المسرح، فليست حركات القرامطة والزنج سوى شعور وتفكير جماعيين، ورغبة جماعية في الخلاص والانعتاق، ثم إن فكر المعتزلة ليس سوى مشروع فكري عقائدي هدف إلى تحرير الإنسان في القرنين الثالث والرابع الهجريين من سطوة الجبرية، وكذلك فإن مقدمة ابن خلدون تعد نموذجاً لامعاً لاهتمام المفكرين العرب بقضايا الآخرين فكرياً وسياسياً واجتماعياً واقتصادياً (٤).

اضافة إلى ذلك، ان الفرجة والعرض والاحتفالية، كأشكال وتقاليـد مسرحية، عربية أصلية يمكن أن تعد كبديل مباشر (للعرض المسرحي) في أوروبا.

وضمن هذا الإطار يمكننا أن نعتبر المقامات ورسائل الجاحظ وأبي العلاء وتعازي الشيعة في العراق، وحفلات الذكر، والكراكوز، وحفلات سلطان الطلبة، ولعبة البساط، والحلقة، والحكاوي الشرقي، أشكالاً وتقاليـد مسرحية متكاملة، إلا أن ظروف العالم العربي الإسلامي الاجتماعية والتاريخية حالت دون تبلور هذه الأشكال والتقاليد المسرحية لاعطاء مسرح عربي أصيل ومتكامل.

الاحتفال في هذه الزاوية يشبه تلك الشعائر الدينية التي أقامها اليونان قديماً لديونيـزوس، وباخوس، خلال مواسم الجهاد، والتي اتخذت طابع احتفالات دينية تلقائية عرضت خلالها روائع المسرح اليوناني القديم.

الاحتفال، هو ذلك التواصل الاحتفالي، والمشاركة في الفصل والابداع، والخروج عن المعتاد، والتحرر من الزمن، ومن جمود الواقع، وبذلك — فالاحتفالية العربية — يمكنها أن تستقطب الواقع وتحوله إلى مسرح كبير، مسرح يتجاوز الزمان والمكان.

— ٣ —

انطلاقاً من هذه الاشكالية، هل يمكننا أن نحدد مفهوم الاحتفالية؟ يقول المسرحي عبدالكريم برشيد(٥): عندما نحتفل فاننا نخرج من العادي فنتجاوز الذات وكل قوانين الطبيعة. ومن هنا كان الاحتفال مرادفاً للتحرر من المكان، وذلك باعتبار أنه أبعاد محدودة، وجامدة، والتحرر أيضاً من الزمن، إذ أن الاحتفال يكون دوماً في اللحظة الوليدة، انه تحد للواقع، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتواصل الذوات المختلفة، ويموت فيه

الواقع الجامد. ان الإنسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض. احتفال في الموت، واحتفال في الميلاد، احتفال في الختان، والعرس، وحتى حينما تغيب المناسبة فإن الإنسان يخلقها، ومن هنا تكون الحياة احتفالاً كبيراً، ويكون المسرح — وهو صورة مصغرة للحياة احتفالاً كذلك..

من هذه الزاوية، ومن خلال هذا التعريف الشمولي، نجد العديد من مظاهر الفنون الشعبية، الفلكلور المتحرك، الرقص الجماعي، رقصات الأطلس، الرقصات الصحراوية في بلدان المغرب العربي، زيادة على مظاهر التمسرح الأخرى، البساط، المداحون، المواسم، الحلقة، إلى آخر القائمة التي أوردنا تفصيلها في البحث السابق. نجد كل هذا يدخل في إطار الاحتفالية المسرحية، بل وكل هذه المظاهر تعطي صورة متكاملة عن الاشكال المسرحية الكامنة في تراثنا الشعبي الوطني.

أما الصفة الأساسية التي تميز هذه المظاهر والأشكال التي يمكن أن نطلق عليها اسم (الفنون الاحتفالية) فهي عنصر الادهاش الذي يطبعها وينبع ذلك من كون الابداع لا يأتي وفق قالب سابق، إذ أنه في العمق تحد مباشر للمتعارف عليه، وتجاوز لما هو كائن.. فالمسرح باعتباره احتفالاً نجده مبنياً على سبداً التحدي من حيث الزمن يجعل الماضي الميت حاضراً في الآن، ويجعل المستقبل صورة من الماضي. فاحتفالات «ديونيزوس» هي في حقيقتها محاولة بعث الزمن الذي كان (٦)، نفس الشيء يمكن أن نلاحظه بالنسبة للاحتفالات الإسلامية المقامة في ذكرى مقتل الحسين. انهم يقدرّون الزمن والموت ليعيدوا التاريخ كما كان بأحداثه وشخصياته، كما أن احتفالات (سلطان الطلبة) في المغرب هي أيضاً خروج عن المألوف، إذ تنقلب كل الأشياء في المدينة، ويتحدى الوهم الحقيقة (فيصبح الطالب ملكاً، ووزيراً، وحاجباً)، ويصبح الاحتفال تجاوزاً للزمن، تجاوزاً للواقع اليومي

الجامد. من هنا يكون الاحتفال تحطياً للمنطق وللعادي، ومحاولة لتركيب الأشياء تركيباً فنياً جديداً، يخضع لمنطق فني مغاير (٧).

والاحتفال، سواء كان في التراث الفلكلوري، أو الإسلامي، في المشرق أو المغرب العربي، يقوم على عنصر الادهاش، مثله مثل المسرح في صورته الاغريقية، فالمسرح وهو يخاطب في المقام الأول شعور الجمهور، يعتمد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان المتفرج، وما الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول إلى العقل الفاعل، ومن عادة العقل أن لا ينشط ويشغل إلا عندما يلمس التناقض والغربة.

ولابأس هنا أن نتمثل أمامنا مشهداً من مشاهد (التعازي) في العراق، لنذكر مدى الدهشة التي ستصيبنا، ونحن نتابع مراحلها الكاملة .. ولا بأس أيضاً أن نتابع الراوي في «الحلقة» المغربية بساحة جامع الفنا بمراكش، وهو ينقلنا إلى مغامرات عنتر بن شداد، لنذكر أيضاً عنصر الادهاش في التمثيل والتصور والحضور.

من هنا كان المسرح الاحتفالي مطالباً بتعزية الواقع من قشوره والنفاذ إلى أغواره السحيقة، ونصوير مظاهره المختلفة بشكل يعتمد على إعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادي مبتذل. فالاحتفال، وهو أحد الأشكال المسرحية المتجددة في التراث العربي، الفلكلوري، الإسلامي، تعبير عن حالات وجودية مختلفة، ابتداء من الميلاد، وانتهاء بالوفاة، ولهذا كانت هذه الاحتفالات، وما زالت، حفلات عمومية تتحقق فيها المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور، وذلك عن طريق الاقتصاد في المناظر والملابس والاكسسوار .. الشيء الذي يدفع بالجمهور إلى أن يشغل خياله وفكره فيما يرى، وأن يجعل كل احساساته في حالة استنفار، وبها فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى .. وهذا أيضاً يتحقق عنصر الادهاش المباشر في العرض الاحتفالي.

ان المسرح في مفهومه الأغريقي المتطور، هو صور متلاحقة، ولقطات متتابعة لا تكاد تمسك بالواحدة حتى تدهمك الأخرى تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف الثبات. فالمسرح يتصل بالحاضر المتحرك، يتصل بالآن .. انه حوار، وكل حوار ينطلق من اللحظة الحية، وبذلك فهو يختلف عن الرواية والسينما .. لأنه حدث يتفجر أمام الجمهور، يولد لحينه، يخاطب الاحساس، ويتفاعل معه .. وهذه هي نفس مميزات الاحتفالات الإسلامية والفلكلورية الشعبية.

ان احتفالات المواسم، واحتفالات (سلطان الطلبة)، والتعازي، وغيرها مما أسلف ذكره وتفصيله، زيادة على كونها تجربة إنسانية شاملة تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية عامة، فانها صور متلاحقة تتصل بالحاضر المتحرك، وتصل الماضي بحوار ينطلق من اللحظة الحية .. لاختلاف في عمقها، وفي شكلها أيضاً عن مفهوم المسرح الاغريقي القديم منه والمتطور.

وإذا كان مبدأ التحدي، هو أهم عناصر الاحتفال، فان سر بناء المسرح اليوناني الى اليوم، بالرغم من البعد الزمني، يرجع في الأساس إلى اعتماده على نقل الثابت لا المتغير، لان الثابت هو وحده الذي يملك قوة التحدي، تحدي الزمان والمكان، وهو وحده الذي يملك لغة انسانية تخاطب العقليات المختلفة والبيئات المتباينة، وبذلك استطاع المسرح دائما تصوير جوهر الإنسان، والانتقال عبر أشياء لامرئية إلى أعماق هذا الإنسان.

وفي اعتقادي أن أهم ما تقوم عليه احتفالاتنا الشعبية والإسلامية هو عنصر التحدي، تحدي الزمان والمكان، ان «الحلقة» مثل «عبيدات الرما»، و«سلطان الطلبة» وغيرها كثير، تملك لغة انسانية استطاعت من خلالها مخاطبة مختلف البيئات والعقليات المتباينة، واستطاعت عن هذا الطريق الانتقال إلى أغوار الإنسان، وإلى أعماقه الراكدة، ذلك لأن هذه

الاحتفالات في جوهرها تسعى إلى التواصل وتسعى إلى التكامل مع الإنسان، ومع الزمان، ومع التاريخ .

ان وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تفسير الواقع، وانما توظيفه عن طريق هذا التحدي، وتجاوزه .. وان التغيير لا يمكن أن يتم الا عن طريق العقل الشاعر، العقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن تمر بالحس . فالتعبير الدرامي هو لغة مصورة تخاطب كل الحواس ، ولذلك فقد عمد — عبر مراحل التاريخ المختلفة — إلى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة، لذلك كان لابد أن يلتقي بالاسطورة وبالرمز والاحلام أيضاً، وذلك باعتبار أنها تفكير مصور ومجيد . فالتغيير اذن هو أصل الاحتفال، ولكن التغيير لا يمكن أن يتم بدون ادھاش يحرق الارادة من سحر العادة . وأن الرمز التاريخي والاسطوري يملكان قابلية ترتيب واقع مسرحي تطبعه الجدة والغربة، واقع يجعل المتفرج وكأنه يكشف الأشياء لأول مرة .

ثم ان المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الإنساني، وعن الحوار مع الآخرين، يسعى الى أن تتميز العروض بال تلقائية والعفوية والبساطة، وذلك كما يحدث في الحياة اليومية، ويتم ذلك من خلال الابتعاد عن (السيميتريّة) في الحركة. ان المسرح حياة، والحياة لا يمكن أن تتسم بالميكانيكية الجامدة، فالممثل ليس آلة تسجيل يحشو ذهنه حواراً ليلقيه في وجه الجمهور، انه أحد العناصر المهمة التي تكون العمل الدرامي، انه مبدع وابداعه يكسب العمل حيويته وتلقائيته ويصبح احتفالاً حياً متواصلاً (٨)

ان ميزة الاحتفالات الاسلامية والشعبية في البلاد العربية تتمثل في حيوية العروض، وفي ابداعية «العارضين» وتلقائيتهم المتمركزة على العنصر الإنساني وميزتها أيضاً، انها استطاعت أن تبني جسراً من التواصل الإنساني بين «المؤدي» و«المؤدي اليه»، جسراً يقوم على العفوية والتلقائية والبساطة، وهذا ما جعل هذه الاحتفالات تخترق الأزمنة لتصل إلينا شامخة

حية، من بين ما وصلنا من تراث في أدواتنا المعرفية.

— ٥ —

المسرح حدث متكرر في عروضه، إلا أن ارتباطه بالحاضر المتحرك هو الذي يكسبه صفة التجرد، ومن هنا ينبع الفرق بينه وبين باقي الفنون الأخرى ذات الطابع السكوني، القصة، الرواية، السينما... الخ. فالمسرح هو حدث يكسبه الممثل الحياة من عنده وتكسبه «القضايا» صفة الاستمرارية والتواصل.

إن المسرح، وهو يقوم على الحركة، يقوم أيضاً على القضايا، وقضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المختبرات، ولكن في الساحات العمومية وفي الأسواق والأعراس والمواسم، وحيث التجمعات البشرية، لذلك كان لابد للمسرح أن يعتمد على البحث الميداني، أي أن يدرس الإنسان حيث هو. فالمسرح خريطة تعكس جغرافية الحدث الإنساني، ولنقل هذا الحدث إلى الخشبة، كان لابد من دراسته حيث هو، دراسة من خلال احتفالات الناس، ومواسمهم، وتجمعاتهم، ومعتقداتهم، ودياناتهم. فمن خلال كل هذا سنعثر على لغة الناس، وهذه اللغة التي لا تتمثل في الكلمات وحدها، بل أيضاً في كل الوسائل التعبيرية الأخرى، وسنعثر كذلك على واقع الناس، وهذا الواقع يتمثل في طبيعة الاحتفالية كمظهر للواقع المعاش.

وإذا كان الفن المسرحي بالنسبة لبعض النقاد تجاوزاً لما هو كائن وعياني، فإنه عملية هدم للماثل أيضاً، وإعادة صياغته من جديد.. لقد كان الفن، وما زال، أداة للسيطرة على الواقع، أداة لتمثل هذا الواقع واستيعابه من أجل نفيه نفياً جذلياً. إنه خطوة من أجل ترويض الواقع عن طريق الفناء فيه، لكن عبر عملية استئصال فنية للمعطيات الحسية بأداة التجريد. إن الفن توتر كالحلم، استباق لواقع جديد (٩).

إن أول خاصية للمسرح الاحتفالي تتماشى مع هذا الفهم لأن:

الاحتفال تحطيم للمنطقي والعادي ، وقد استطاع يونسكو استغلال هذا الفهم الجيد في مسرحه باستعماله أداة التغريب من أجل تعرية الواقع .. والحقيقة ان استلهم مفهوم التغريب الذي أضحي يشكل عصب ومحور المسرح الملحمي، كان في الحقيقة منسوجاً عبر أعمال فنية سابقة، أما اصالة الاستلهم تكمن في ربط هذا المفهوم بمضمون سياسي، وقد يأتي هذا في توافق تام مع الرؤية الايديولوجية التي تحكم كل أعمال (برخت) ومن بعده (يونسكو)... وأصحاب المدرسة الملحمية في الغرب .

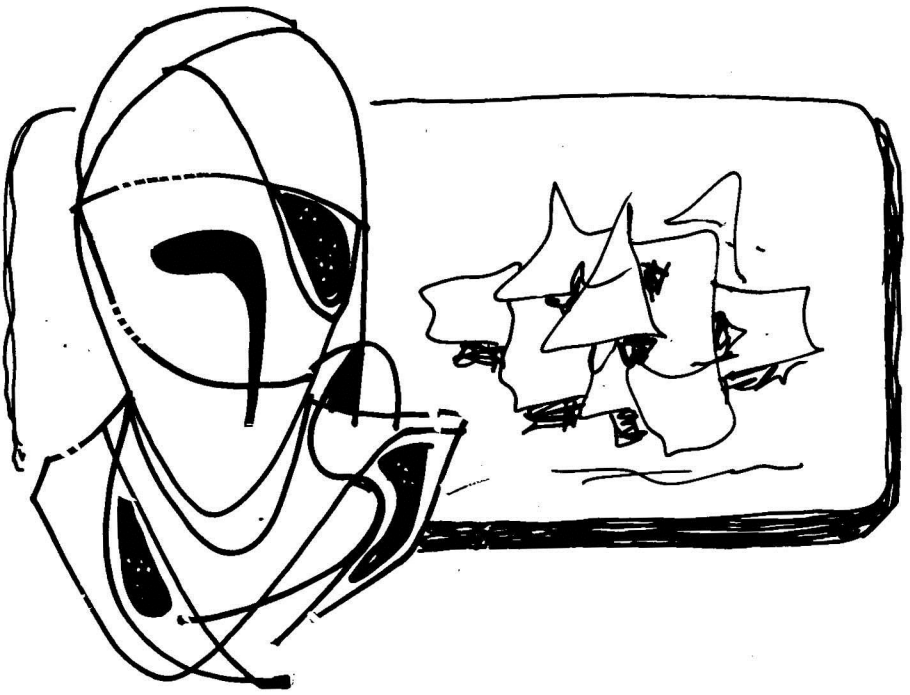
ان جعل المؤلف غريباً — في المسرح الاحتفالي — ومن قبله في الاحتفالية الإسلامية في المشرق والمغرب — لا يشكل في حد ذاته هدفاً، وإنما يهدف في الأساس إلى تمزيق حجاب (العادي) والمألوف، ودفع الجمهور إلى معايشة هذا المؤلف، كما لو كان جديداً يهدف هدم الادراك واستيلائه، وتحويله إلى ادراك جديد يقوم على أرضية الفرجة والمشاركة الوجدانية .

ومن ثمة تصبح هذه «الاحتفالية» طريقاً أساسياً لتجديد «المسرح» في الفكر العربي المعاصر .. وطريقاً لترسيخه في آدابنا الحديثة .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الهوامش

- (١) راجع كتاب محمد عزيزة، الإسلام والمسرح/ دار الهلال — القاهرة .
- (٢) عبدالكريم برشيد/ (الف باء الاحتفالية المسرحية) — مجلة الثقافة الجديدة، السنة الثانية، ربيع ٧٧.
- (٣) عبدالواحد ياسير — المرجع السابق .
- (٤) عبدالواحد ياسير — المرجع السابق .
- (٥) الثقافة الجديدة. السنة الثانية، ربيع ١٩٧٧.
- (٦) المرجع السابق .
- (٧) المرجع السابق .
- (٨) عبدالكريم برشيد في المرجع السابق .
- (٩) محمد مسكي، المسرح الاحتفالي والبحث عن شكل مسرحي، العلم الثقافي، ١٤ يناير ١٩٧٨ ص ٣.



قصة قصيرة

حديث ملفوف بالطباشير

بقلم : محمد قطب

الخشب .. جددت القشرة وتبيست ..
يحسدني زملائي في مكاتهم ..
آه لو دخل رذاذ الطباشير في

تخرفشت أصابعي كما الحصى ..
أكل الطباشير أصابعي ، رش على
قيصي الأسود رذاذاً أبيض كشارة

يده بالسؤال ويدعي السيادة .. عما
كتبه النديم عن فلاح ذهب من وراء
الجاموسة إلى بلاد بره .. وأتى بلغة
يصعب على الأم والأب فهمها ..

أحسست أنني تشعلت في ذرات
الطبائشir المنتشرة في جو الفصل
كالعبق الزاكم .. استوت البنات
على أدراجهن في صمت .. يصمتن
حين تحين حصتي .. الصمت معبر
واضح .. هن فاهمات .. الحمد لله
— لكن الصمت ثقیل — طال
الصمت — في بلدنا يقولون عن البنت
الصموت أنها مؤدبة .. وان الصمت
علامة الرضا .. رسول ثرثار فاضح ..
كانت أم السعد بنتا صموتا .. كانت
تحب أن تنظر في عيني وتقفل فها
وتبحث في قاع العين عن شيء تاه
منها .. كانت تلكنزني بكوعها في
بطني كمهماز حاد .. حينما تجد
ماتبحث عنه تصرخ في شدة :
«وجدتها وجدتها» .. وأنا أضحك
معها ، أقرصها في أذنها فتقابلني
بالصمت .. البنات لايزلن صامتات
.. حصتي ناجحة .. أبدأ الأسئلة ..

حلوقهم ، لفكوا أربطة العنق ، ولبسوا
مثلنا القميص الأسود .. حالي أنا
وزملائي .. أنا الآن في الفصل ،
يجب أن أزيح جانباً كل شيء ..
تماماً .. هكذا .. صفاً عقلي واستراح
على ضفة الدرس ، أذكر أن استاذي
كان يحدثنا عن «عرايبي»
وعبدالعال .. وشط ذهني إلى «السيد
البدوي» يوم أخذت أم السعد معي
إلى طنطا ، لتزور السيد ، وتلقائياً
مسكت قلم الرصاص ، وخططت رسماً
لأم السعد .. صادتني عينا الأستاذ ،
طردني لكنه أصر أن يعرف من أم
السعد .. التي ذيلت بها الرسم ..
أووهِ .. دائماً أتوه وأنا أتحدث اليهن ..
ماعلينا .. انتبه .. الدرس عميق ..

تحدثت مع البنات عن عرايبي ..
نبح من أعماق الريف .. أخذ مكانته
عن جدارة .. هرب الناس معه ..
غاص الخديوي .. حصة ممتعة ..
سرني أنني استطعت أن أدخل إلى
عقل التلميذات .. حكيت لهن عن
ظروف الشعب في العصر العرايبي ..
الخواجة والفلاح .. التركي الذي يمد

أبعد عنك شبح أم السعد .. بنت
هناك تنهض في شماته .. الجدل إذن
.. تمايلت جدائلها السوداء على
كتفها، أشارت إلى أرنبه أنفها لا يا
أستاذ يقولون ان عرابي كان سبياً في
الوجود الانجليزي ..

بهت .. وخزنتي أحشائي، ذراعي
اليمنى راودتني، كادت تفلت مني ..
بهتت بعض التلميذات، يبدو أن
أصفراً ما علا وجهي .. تلفتت
البنات يمينه ويسرة .. حدق البعض
في ..

ظنن أنني لا أعرف .. ركن
موجة الألفاز .. في زماننا يلغز الكل،
يلفون حديثهم بنشارة صباية .. رفعت
قامتي، لا بد أن يستقيم جذعي الموعج،
كفى الخناء، استقم يا ولد .. وضعت
اصبعي على نظارتي أثبتها .. أرنبه
أنفي مفلطحة، تندفس فيها النظارة ..
ماذا أقول لمن؟؟ — لكنني قلت لمن
الكثير — ناسيات دوماً .. لم الصمت؟
لم لم تفز أخرى تحيب على السؤال ..
يبدو ان ادمغتهن طرشت من كثرة ما
احتجزن فيها من خيال .. أخرجن

المدرس .. آه .. سيدعن النبأ ..
سيضحك من أعماقه المظلمة زميلي ..
شدت قامتي، سمحت تلميذة لنفسها
أن تنهض قائلة في تشف:
— لم تجب عن السؤال يا أستاذ ..
أم .. !

ضحكت الشقية، ماذا يدور في
خلدها .. جلست دون اذن مني ..
كما قامت. ابتسم .. ابتسمت، يبدو
انني اغتصبت البسمة، فلم ترتح
البنات! ترى ماموقفهن .. ماشكون
مني كالأخرين .. علامة استفهام
طويلة كجدائل شعورهن .. قلت وأنا
أنكش في أعماقي:

— فتية آمنوا برهم ووطنهم .. حاولوا
أن يرفعوا الظلم .. تصمت ثانية —
أكمل الحديث .. الناظرة تكرهك ..
والمفتش أيضاً .. لكن ماموقف
البنات، ماشكون مني — قلت
للمفتش مرة .. «الحملة الفرنسية
اضاءت لنا الطريق» .. قال «لا
أدري» قلت له «يجب أن ننظر
للأمور بجديّة، فالتاريخ سجل للكل
وليس وقفاً على أحد» .. قال

«سنرى» .. صحيح ان التقرير كان
دون المتوسط .. لكنني سعدت ..
انظرون .. تحرك كل منهم في مكانه
.. أحس الزعيم احساس الجندي
الشهم .. كان يحمل طينة البلد ..
لكن الناس انسلخوا .. ما للناس قد
انسلخوا من طبيعتهم؟؟ لماذا غيروا
الجلود .. في الشتاء لبسوا الجلد الأسود
.. وفي الصيف لبسوا الجلد الأبيض ،
في الخريف والربيع يختارون أي رداء
يلبسون .. في بلدنا .. أنسى .. لكن
كيف أنسى عبدالستار! أنسى، أنت
أمام عرابي .. من الكفور والنجوع
تجمع الناس يقودهم الزعيم ويخطب
فيهم النديم، يلوحون بالراية .. وفي
الخلف عند سفح الجبل رمال تتلوى
على هيئة دوامات .. جماعة يسكون
الخناجر .. النفوس أمارة بالسوء ..
هاجر جدي من بلدي أيام السلطة ..
يقولون ان جدى كان شهماً .. لكنني
لازلت أدينه .. جدى خائن لمجرد انه
هرب من بلد الظلم الى بلد آخر ..
صحيح انه انجب وانسل .. لكن
الكل ينجب وينسل ..

نزل آدم من الجنة لان حواء اغرته
.. وسوسة الشيطان .. أتى بالفتاحة
ثم استوى على الأرض يحرث وينسل .
الكل ينجب وينسل ..

ضحكت البنات .. بدأ الهمس
.. انفتحت الآذان .. عم يهمن؟
عني لايد؟ ربما عن حواء؟ هل
أخطأت؟ لايد أن أحكي لمن
بالتفصيل .. النديم لم يؤمن بالهزيمة
مضى يؤجج حماس الناس .. يخطب
فيهم .. ذاب في الناس، النديم يا
بنات بكاه الناس يوم موته كما لم
يبكوا من قبل .. تنكر في زي تاجر
وحمار آمن ان الخيانة كانت في
دوامات الرمل تحت السفح .. تنكر
في زي امرأة .. ليكمل المشوار.

في ذهني عشرات الأشياء المحتجزة
تحت الدماغ .. عشرات العيون
المبحلقة تصيدني، تقرصني في أذني
وتدلف إلى الدماغ لترى ما احتجزته
.. وددت لورن الجرس فاعتذر بضيق
الوقت .. عرقت .. تفصد جيني ..
وجدت نفسي أقول بصدق أرهب
البنات «الأصدقاء أنفسهم يخونون ..

لكن لماذا روما؟ .. روما
انحدرت لأن ساكنيها كانوا عبيدا ..
صحت في البنات .

— عرابي قال للخدوي لسنا عبيدا ،
ماذا يمكن أن تقلن في عصركن ..
أبعد ، إننا بنفسك عن هذا الخضم ،
كفاك تقارير سيئة ، ودون المتوسط ،
قال قيصر لصديقه لحظة أن مات
« حتى أنت يا بروتس » تطعنني
بخنجرك من خلف دوامات الرمل
المتحركة ، نفس العبارة قالتها أم السعد
.. انتن تعرفن ام السعد .. حدثكن
عنها كثيرا .. قالت لي بعدما تخلى
عنها الكل وأرغموها على الزواج قبل
أن تهرب « حتى أنت تتخلى عني »
.. كانت العبارة خنجراً صديداً أندس
في قلبي .. التلون على الوجوه ..
البعض يبكي ، البعض يتسم ، هكذا
انتن ، تبكين وشفاهكن ضاحكة . هل
يمكن أن تختلف عنكن العزيرة
أم السعد؟

كنا نجلس أنا وهي على طبلية
الساقية نسمع أنينا ، فتغني ، كنت
أصفها باسمها .. فكانت تغضب مني

الكل يغير جلده » .. بعدما تتزوجن
ستغيرن جلودكن » حلقن ، ركزن على
نظارتي ، أحياناً يتلفتن خفية تجاهها ..
خلعت النظارة — وضعن أيديهن على
العيون .. لا بد ان وجهي غير وسيم
قالتها واحدة « انت بدون النظارة مش
قد كده » العرق لايزال .. فككت
رابطة عنقي ليتسرب الهواء المشبع
بضباب الطباشير.

« لا بد انكن سمعتن عن قيصر
وبروتس » .

طشطشت الأفواه .. أزعن على
عيونهن الشعور السوداء .. الاخريات
فردن الشعر المعقوص ليدارين به
العيون ، محجبات بالشعور كما حرم
بلدنا ..

بروتس كان صديقاً لقيصر . قيصر
كان غريباً لانطونيوس — حين أحب
كليوباترة .. كليوباترة كانت ذات
أنف رقيق .. كانت تشبهكن ..
انتعشن . أخيراً رأيت العيون .. ألف
استفسار يطوف مع الرؤوس حتى تلبد
الفصل بغيوم الأسئلة .. انتشين لسماع
أمنهن ..

«خواها جن كان يظهر في خرابة
الشيخ .. لم نعر بعد على أثرها ..
لكنها لم تمت ..

— النديم يبحث عنها وسيجدها ..
قالت واحدة:

— عن يبحر يا أستاذ ؟
— عن أم السعد . ألم تعرفها .
طرشقت البنات من الضحك ..
قالت أخرى ..
— من هي ؟
— أم السعد .

دماغي كاد يظلم .. الحصة دهر
.. لم تمر عليّ حصة بهذا الطول ..
لماذا سحبت الملعونة لسانها وسألني .
أما عرفت أن بيني وبين عرابي صلة
قربى .. وبينني وبين النديم صلة
نسب ممتدة .. ظل يبحث وأنا أبحث
.. لازلت أبحث تحت الجلد .. أنا
نفسى من كثرة ما بحثت تحت الجلد
فقدت عبدالستار . جاءت المحظية بنت
السفح تهددني .. اتصلت به فلم
يسعفني .. كان يسمي نفسه صديقاً ..
حكيت له عن أم السعد ، كل انسان
احكي له عن أم السعد . وعدني أن

.. حلوة في غضبك يا مضروبة !
كانت تقول «أنّ لا تحبني» فأربت
على كتفها فتلفت وفرحة ترقص على
شفتيها «ولا تشبهني ..» ثم تقوم
وتلف وراء الجاموسة مدار الساقية ،
وأنا اغني لها على الأنين .. كان
صوتي مؤذياً ، لكنني كنت أفاجأ بها
تترك ذيل الجاموسة وتأتي تطالبني أن
أعيد مقطعاً من الموال وتقرصني قائلة
«ياريت أبوسرّيع كان هنا .. كان
لازمك على الأرغول» .. كنت
أضحك معها .. لكن أهلها فرضوا
عليها الزواج ما ذنبي أنا ؟ لم أكن
تخرجت بعد . هربت لأنني لم استطع
أن أتزوجها ، ولا تريد أن تتعكر
بغيري .. كنت أقول لها «يا أم
السعد البندر لا يخلو الا بك» فكانت
ترقص .. ومن فرحتها تنهض وتضرب
الجاموسة وتمضغ ذيلها .. ثم تأتي إلي
وتدخل تحت أبطي وتقول في حلم
«حيسموني الأفندية» وتضحك ..
هربت أم السعد لأنني حشوتها بالبندر
وعجزت عن الزواج .. لكن !! ما ذنبي
أنا ؟ لم أكن قد خرجت بعد .. قالوا

يبحث عنها .. لما وضعت على كتفه
حكاياتها، ضحك فباننت أنيابه
الزرقاء ..

— ألا تعرفن عبدالستار؟

— نعرف أم السعد ..

كان يخدمني لأنني كنت أدرس
لأولاده .. كان يعزمني .. آه لو أقول
.. انتهت البنات. كان يأخذ بيدي
تحت السفح الرملي حيث أجد
المحظية .. لكنني لم أعرف ان سفح
الرمل واحد في كل العصور.

أنسيتموني كل شيء .. أنتن

تتعمدن النسيان .. اصراركن على
الأسئلة ثم تجاهلكن خيانة .. لا بد أن
أكتب طلباً .. تشقلي على الدرج
كما يحلو لك .. مدي يدك الى تحت
واعبشي .. انتن عابثات .. لا بد أن
أكتب طلباً بنقلي .. كانت
لعبدالستار بنت، سألت نفس السؤال
.. حكيت لها عن أم السعد ..
قالت : يا حظ أم السعد. أنت ثرثرة
وعندك حب استطلاع.

أم السعد كانت صموتاً .. جاءت

امها مرة وهي تحت ابطي أعلمها
حروف الهجاء .. كانت كقطعة
وديمة. مطت أمها بوزها ولسعها
بلسانها .. أحست أم السعد كهرة
تسري في جسدها .. التصقت بي ..
قالت وعنقها يتلوى تحت أناملي
«والله ولا كهرة البندر» رمقتها أمها
.. أمها كأملك تماماً .. قالت لي
«أوع تعلمها تبقي زي الأفندي اللي
سافر بلاد بره» نجحت يانديم .. وأنا
أعلمها وأشرح لها حركة عرابي جاءها
لطف الاستطلاع .. أرادت أن تعرف
المكان الذي كانت تلكنني فيه
أم السعد .. انتفضت كملسوع .. لكن
ماحيزني .. هو البسمة التي علت
وجه أبيها .. لاتزلن تبتسمن، هذه
مؤامرة .. ملعون من أرسلني الى هنا
.. ماذا أفعل لو جاء المفتش
وسألكن .. سأقع في دوامة رملية عند
السفح .. عندما أتحدث عن التاريخ
تضحكن .. وعن الحقائق العلمية،
تضحكن .. من يضحك من
أم السعد؟ انتن انفسكن ستضحكن ثم
تنخرطن في البكاء أخيراً ..

فيلمان من السودان

سهر فريد
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عرضت جمعية نقاد السينما المصريين ثلاثة أفلام سودانية قصيرة أولها «انتزاع الكهرمان» اخراج حسين شريف عام ١٩٧٤، وثانيها «الضريح» اخراج الطيب مهدي عام ١٩٧٦، ثم «جمل» اخراج ابراهيم شداد عام ١٩٨٠. والفيلمان الأول والثالث من انتاج مؤسسة السينما السودانية، اما الفيلم الثاني فهو الفيلم الذي تخرج به صاحبه في المعهد العالي للسينما بالقاهرة. والأفلام الثلاثة تقول اننا ازاء مواهب حقيقية وأصيلة قادرة على ان تصنع مستقبل السينما في السودان.

ففي حدود أفلام التخرج تناول الطيب مهدي بأسلوب واقعي بسيط مشكلة الدجالين الذين يستغلون تفشي الأمية الدينية وسط عامة المسلمين، ليدعوا أنهم من أولياء الله الصالحين. وقد عالج الطيب مهدي هذه المشكلة على نحو شبه تعليمي، ودون أدنى قدر من الدماغوجية السياسية. إذ نرى لصاً يريد أن يخفي ماسرقة في الصحراء، وحتى يبعد عنه عيون الشرطة، يدعي أنه من أولياء الله. ومن ناحية أخرى نرى بعض الناس تصدق مايدعيه. ولكن الشرطة سرعان ماتكشف أمره.

أما «انتزاع الكهرمان» و«جمل» فهما ينبئان بولد شاعرين من شعراء السينما، وهم قلائل في السينما العربية، وفي السينما العالمية.

ففي «جمل» يعبر ابراهيم شداد عن معاناة جمل يدور في طاحونة قديمة، ويربط بين معاناة الجمل ومعاناة الإنسان الذي يعمل في هذه الطاحونة، ومايجعلنا نرى هذا الفيلم قصيدة من الشعر السينمائي ان مبدعه يختار الأبيض والأسود من بين كل الألوان، ويختار أحجام المناظر الكبيرة من بين كل الأحجام، ليعبر عن الألم والحصار فالدنيا تضيق على الإنسان والجمل إلى درجة الاختناق، وهذا مايشعر به المتفرج طوال الفيلم.

ومن ناحية أخرى يختار ابراهيم شداد الذي درس السينما في المانيا الديمقراطية المزج بين كل وسائل الانتقال بين اللقطات ليربط بين مصير الإنسان والجمل، ويكتفي على شريط الصوت بعواء حركة الطاحونة سواء على لقطات الإنسان أم لقطات الجمل ليؤكد على هذا الربط. وليجعل شريط الصوت مكملاً لمعنى شريط الصورة. وإذا كان الإنسان في فيلم «جمل» يموت مسحوقاً تحت حجر الطاحونة، فإن الجمل، وهو ملك الصحراء الشامخ يلقي ما هو أفسى من الموت، والماعز والخراف تمرح على بنيانه الواهن.

وفي «انتزاع الكهرمان» يذكرنا حسين شريف بأعظم الشعر حيث

الصور مركبة والألوان منغمة والمعاني كبيرة. وما الشاعر إلا رسام وموسيقار يجتمعان على الورق في الكلمات، ويجتمعان هنا على السيلولويد في اللقطات. انه الجمال. الجمال يا حسين. وعن ماذا تبحث في الفن إن لم تبحث عن الجمال. لقد ضاعت منا هذه المتعة سبع سنوات كاملة، منذ أن خرج هذا الفيلم الى الوجود في الخرطوم عام ١٩٧٤ الى أن شاهدناه بالصدفة في القاهرة عام ١٩٨١. والمرء في مصر يستطيع أن يذهب الى السودان سيراً على الأقدام. والطائرة لا تقطع أكثر من ساعة، ولكن ما أبعد المسافات.

«انتزاع الكهرمان» عنوان قصيدة، وبناء قصيدة، وهو عنوان رمزي لقصيدة رمزية. فليس هناك كهرمان ينتزع، وانما هو انتزاع الأمل من اليأس، والجمال من القبح، والحياة من العدم، وليست هناك قصة تروى، ولا مكان يوثق، أو تاريخ يحكى. وانما يتخلق المعنى من أسلوب بناء اللقطات والعلاقات بين اللقطات وبعضها، وبينها وبين الأصوات المصاحبة لها. والرمزية هنا هي الرمزية بالمعنى المذهبي الصحيح. فدون تجريد، ودون احالة إلى خارج مآزاه وما نسمعه، توحى المعطيات الحسية الواقعية واسلوب صياغة الصور والأصوات بمعاني كثيرة تتجاوز الدلالات المباشرة لتلك المعطيات. وهذه هي الرمزية الحقة.

يصور فيلم «انتزاع الكهرمان» جزيرة سواكن السودانية، وهي جزيرة صغيرة مقفلة تتناثر فيها البيوت والعمائر والآثار القديمة من عصر الاحتلال التركي تشهد بأن هنا كانت حضارة، وكانت ثقافة لها شخصيتها وطابعها المميز. ويتأكد ذلك من خلال صور فوتوغرافية لفريق كرة قدم حيث يبرز تاريخ التقاط الصور عليها عام ١٩٢٩، وغير ذلك من صور الحياة اليومية. إلى جانب لقطة لتاريخ ١٨٨٤ محفور على أحد الأحجار. ولكن تاريخ

جزيرة سواكن وآثارها يمثلان البعد الأول للفيلم أو بالأحرى وسيلة لتعبير عن معانٍ أعمق.

اننا في بداية العالم ونهايته. في تمام اكتمال الدائرة. نحن أمام تاريخ الإنسان وتاريخ العالم، وفي صميم علاقة الإنسان بالكون حيث يشرق نور الله على الأرض، ويشرق الإنسان على الأرض بنور الله. يبدأ الفيلم وينتهي بتراتيل صوفية تقول من بين ماتقول بصوت رخيم وإيقاع مهيب: يا فالح الحب والنوى .. وإياقاسم الارزاق .. وإياكاسر الحيتان في لجج بحرهما، وطوال الفيلم لانستمع إلا لمثل هذه التراتيل إلى جانب بعض من آيات القرآن الكريم، وبعض من الأغاني الشعبية. ولمرة واحدة فقط نستمع إلى حوار سياسي على شريط الصوت عن حاجة الشعب إلى الوحدة وإلى العلم الصحيح.

ويربط شاعرنا بين شريط الصوت وشريط الصورة على نحو جدلي مبتكر. ويوظف المفردات السينمائية التي يتكون منها أسلوبه بحذق وبراعة. فحركة الكاميرا مستمرة منذ اللقطة الأولى مع صوت التراتيل تصور الجزيرة من الخارج في لقطات عامة مصورة من طائرة، ثم تصور بعد ذلك الاطلال القديمة في لقطات متوسطة والمزج بين اللقطات يوحي بالحركة المستمرة، واللقطات تتوالى في تكوينها تشكيلية باللون والضوء والكتلة والفراغ!

تتكرر التراتيل في البداية والنهاية ونحن ندخل الجزيرة ونخرج منها ليبقى فالح الحب والنوى وقاسم الارزاق وكاسر الحيتان في لجج بحرهما. وتكتمل الدائرة، تكتمل الدوائر طوال الفيلم: رجال يرقضون في دائرة، دائرة فوهة مدفع قديم، دوائر المشربيات، دوائر النقوش، ثم دائرة الشمس، أو الشمس الدائرة. ويسيطر شاعرنا على الإيقاع سيطرة مطلقة من خلال المونتاج الدقيق، وحركة الكاميرا المتقنة. فالفيلم مثل سيمفونية من أربع حركات بطيئة ثم بطيئة جداً، ثم سريعة وبطيئة. من بين الأطلال يخرج الإنسان

وحيداً، وعلى الأطلال يقف رجل وامرأة عارين.

وتبسط حركة الفيلم ليردد المنزل : شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بنا من قبل أن يخلق الكرموز. وتتابع الكاميرا امرأة جميلة في ملابس سودانية تقليدية تشي بالحضارة والثقافة وهي تصعد درجات طويلة ورأس رجل يتطلع من إحدى النوافذ. وفي حجرة أشبه بمذبح كنيسة تدخل المرأة، وهنا تبدو عيناها في لقطة كبيرة وقد زينت على الطريقة الفرعونية القديمة. وفجأة نرى المرأة ميتة في قاع النهر، والمياه تشف عن جسدها وهي في كامل ملابسها. وتبدأ الصور التاريخية.

وتسرع الحركة لنرى النيل يحيط بالمدينة المدمرة في لقطات طويلة. وفي لقطة أخرى طويلة ترقد على الشاطئ امرأة عارية في مقدمة المنظر، ومن بعيد قارب يتسلل داخل المرأة. ويبرز ضابط تركي أبيض في ملابسه العسكرية، ولاسات السواد يولون على الأطلال، وجثمان محمول إلى مقره الأخير يحمله الرجال في ملابسهم البيضاء. وكما في أفلام تاركوفسكي تتابع الكاميرا آثار أشياء تشف عنها المياه ويأتي المسيح الأسود عارياً ويصلب. ولكن غلالة شفافة تجعل الصلب وهماً أو سراباً، ونراه ينزل من الصليب ويتحرك في الأفق المفتوح نحو الشمس: يافالق الحب والنوى، يامنقذ المسيح من الصليب.

ويختتم الشاعر قصيدته بلقطات بطيئة مكثفة عن عصر العبودية، طواير الرجال السود تساق والقوارب في الانتظار. وفي إحدى اللقطات يبدو الرجال وكأنهم كتل من اللحم بلا هوية. وهو أبلغ تعبير مرثي عن استعباد عبيد المال لعبيد الله قاسم الأرزاق وكاسر الحيتان في لجج بحرهما.

ان فيلم «انتزاع الكهرمان» من أكثر الفن العربي المعاصر بحثاً «للدهشة» وإثارة للفرحة.

الحضور الثقافي العربي في أوروبا

البياتي
في
الصحافة
الإسبانية

بقلم : دكتور حامد أبو أحمد



ARCHIVE

تحدثنا في مقالنا السابق عن زيادة الاهتمام في الغرب بالثقافة العربية وبالأوضاع المختلفة في العالم العربي بالرغم من التدهور الحالي على المستويين السياسي والحضاري في المنطقة العربية . وقد ذكرنا مثالين لهذا الاهتمام . وهذه المرة نقدم مثالا آخر عن شاعر عربي معاصر هو عبدالوهاب البياتي . فقد نشرت جريدة انفورماتيونيس المسائية الواسعة الانتشار، يوم الخميس الموافق ٣ مارس ١٩٨٣ ، لقاء مع هذا الشاعر الكبير في ملحقاتها الأدبية ، أبرزته بشكل لم يسبق له مثيل وكأنها جعلت من هذا الحدث سبقاً صحفياً يستحق التنويه والإبراز . نشرت الجريدة هذا اللقاء في صفحتين كاملتين ، ثم نوهت عنه على غلافها بكلمة تُعد طويلة نسبياً ، مع صورة بارزة للشاعر . وحتى نترك الكلمات تعبر بنفسها عن هذا الاهتمام نكتفي بنقل ما جاء في الغلاف تحت عنوان « البياتي — شاعر عربي » . تقول الجريدة : « إذا كان

الشعر العربي — الأندلسي، لأسباب تاريخية، قد عرف بما فيه الكفاية في اسبانيا بفضل ترجمات إميليو جارثيا جوميث الرائعة فإن الأمر ليس كذلك فيما يخص الشعر العربي المعاصر. ولهذا فإن المقابلة التي تظهر اليوم في ملحق «انفورماتيونيس» سوف تكون مفاجأة لأكثر من قارئ، لأنها سوف تُعرّف بواحد من أكثر الشعراء العرب المعاصرين أهمية، من خلال كلماته نفسها، وهو الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي، صاحب عدد كبير من الكتب الشعرية، ترجم بعضها إلى اللغة الاسبانية في السنوات الأخيرة.

وهو في هذه المقابلة يتحدث عن أعماله، وعن التزامه مع الإنسان العربي، والثقافات المتجانسة المتصلة، وعن تجاهل الغرب لأشعار أخرى وشعراء آخرين مبدعين ولكنهم مجهولون. ويقول البياتي إن الثقافة الاسبانية كان لها تأثير كبير عليه.

وفي زاوية أخرى من الغلاف يكتب معلق آخر بالجريدة هو برنارديتو إرناندو كلمة تحت عنوان «(خالد) تقول: «إن شاعراً عراقياً كبيراً من شعراء اليوم لا يشك في إعلان إعجابه العميق بشاعر إيراني كبير من شعراء الأمم». لقد كان أحد أساتذتي في الأدب يؤكد لنا أن الخيام كان شاعراً خالداً. وإنني لأفضل ألف مرة المعاني الخالدة التي يمكن أن يتبادلها البياتي والخيام عن تلك الأشياء التي يتبادلها في الوقت الراهن الإيرانيون والعراقيون».

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذه ليست أول مرة يكتب فيها عن البياتي بالاسبانية، إذ لا تمر فترة قصيرة إلا ويجد المرء شيئاً له أو عنه في هذه المجلة أو تلك، بخاصة بعد أن لقيت أعماله الخمسة المنشورة بالاسبانية رواجاً كبيراً. فعلى سبيل المثال نجد أن مجلة «*Nuevo Indice*» في عدد مارس ١٩٨٣ (عددتها الأخير) قد نشرت أربع قصائد للبياتي عن بيكاسو مترجمة إلى الاسبانية مع دراسة عنها. ولكن هذه بالفعل هي أول مرة يواجه فيها البياتي عدداً كبيراً من قراء جريدة توزع أعداداً هائلة في جميع أنحاء

اسبانيا. وهو حدث، لاشك، هام بالنسبة لمستقبل الشعر العربي المعاصر، وإن كان في الوقت نفسه لا يقل أهمية بالنسبة للجريدة نفسها التي اعتبرت هذا الموضوع اكتشافاً لشاعر كبير أصيل لا يحول دون انطلاقه بقوة إلى الساحة العالمية إلا ذلك البوضع المتردي لعالمنا العربي، فضلاً عن محاولة الغربيين طمس كل ما يمثل قيمة في أي ثقافة خارج الإطار «الجيوپولوتيكي» للعالم الغربي. ولكن البياتي مثل التيار الجارف يزيع كل العقبات وينطلق بخطى واثقة هادئة نحو الساحة العالمية وقد أصبحت أعماله تثير اهتماماً كبيراً في أمريكا اللاتينية، والبعض منهم لا يشك في قرنه بشاعرهم الأكبر بابلو نيرودا.

بقي أن نشير إلى أن الذي قام بإجراء المقابلة هو الأديب الصحفي الاسباني خوسيه مانويل فاخاردو.

عبدالوهاب البياتي ، نهر الفرات الفيض في الشعر العربي

- الثقافة العربية ليست دينية وحسب، وإنما هي ثقافة إنسانية أيضاً، مفتوحة، تتفاعل مع الثقافات الأخرى.
- لقد واصلت الطريق الثوري في الشعر، ودفعت الكثير في سبيل ذلك.
- الشاعر يحول الشخصيات التاريخية التي تمر بشاشة الحياة إلى شخصيات خالدة.
- كان للثقافة الاسبانية تأثير كبير عليّ.

البياتي



البياتي مع ماركت، وزيرة الثقافة اليونانية

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يتجول الشاعر عبدالوهاب البياتي في الشوارع وقد ارتسمت عليه علامة البعد؛ البعد عن بلده «العراق»، والبعد عن الحياة الثقافية في مدريد؟ التي تحتضنه في محاضرات ومحافل أقرب إلى حب الاستطلاع منها إلى المعرفة. والبياتي تجسيد لأكبر حركة شعرية مر بها الشعر العربي، وهي حركة تعود جذورها إلى عقد الخمسينات، كان البياتي من أبرز أبطالها ومؤسسيها. وقد كان على وعي كامل بالقيمة الثورية التي أخذ يبثها في إطار الثقافة الإسلامية، والثن الذي كان لابد أن يدفعه نظير ذلك؛ النفي عن بلده، وتجاهل الغرب الناعس في أحضان احتقاره للآخرين متصوراً أن هذا هو عين الحقيقة.

ومع ذلك فإن أعمال البياتي قد بدأت تترجم إلى الإسبانية منذ عام

١٩٥٨. قام بذلك في البداية بدرو مارتينيث مونتايث ، ثم تبعه فيديريكو أربوس . ولاشك أن إحدى خصائص الشعر العربي الذي ظهر في الخمسينات هي أنه استطاع أن يصل إلى النضج الإبداعي الكامل، وذلك بالتخلي عن قيود الشعر التقليدي وإبداع شعر معاصر بحق، يرتبط بالإبداع الشعري في كل أنحاء العالم. ويتحدث البياتي عن بعض الشعراء الذين كان لهم تأثير كبير عليه فيذكر ت.س. أليوت، ولويس أراجون، ومايكوفسكي، وإلوار، وأودن. وأسأل البياتي :

● إن أول شيء يشد الانتباه في أعمالك هو الطابع العالمي لشعرك، فضلاً عن التأثير والإشارة إلى شخصيات وبلدان سواء في العالم العربي أم في أوروبا وأمريكا ..

— «نعم، وأنا أعتقد أن هذا فيه تأكيد للنظرة القائلة بأن الصفة الإنسانية تشمل ما هو عالمي أو إنساني وما هو وطني» — هكذا رد علي البياتي بلهجة متأنية، وبطريقة احتفالية سادت طوال المقابلة، وإن كانت على الرغم من ذلك لم تذهب به بعيداً، لأنه كان يعود بين كل لحظة وأخرى إلى الابتسامة الودودة في انتظار سؤال جديد — ويواصل البياتي الحديث قائلاً : «نستطيع القول بأن كل جانب من هذين الجانبين يكمل الآخر. فالدفاع عن الإنسان العربي هو أيضاً دفاع عن الإنسان في كل مكان. ولهذا فإني أومن بوحدة الحضارات والثقافات الإنسانية : وكلها تتجه نحو التلاقي وتبادل التأثير. فقبل الإسلام وجدت حضارات مثل المصرية والسومرية أو البابلية، وكلها تشكل جزءاً من حضارة إنسانية واحدة، مثلما ترتبط الثقافة الإغريقية بالمصرية، وترتبط الأخيرة بالثقافة العربية. وأنا مثل «تويني» أومن بوحدة كل هذه الحضارات التي تخضع للتفاعل الجدلي بين الموضوع ونقيض الموضوع. وهذا شيء واضح» .

ولاشك أن ثمة مفارقة عجيبة هي أن هذا الشاعر صاحب النزعة العالمية

قد ولد وتربى في أحضان الريف العراقي . وهو يتحدث عن ذلك بافتخار قائلاً : «أنا شاعر لم يأت من المدينة وإنما من الريف . وهذا يمثل اتجاهاً أصيلاً عندي . لقد بدأت الكتابة قبل أن أبدأ في قراءة الكتب . وكان وضعي يشبه وضع شاعر مثل ميجيل إرنانديث» .

● اعتقد أن التراث الشعبي الفولكلوري قد لعب دوراً في هذه الموهبة الشعرية المبكرة .

— «حقاً . فإن الأغاني القديمة ، وبخاصة أغاني القرية ، أثرت على أشعاري الأولى . ولكن التأثير لم يأت من هذا الجانب فقط . فأنا أعتقد أن الشاعر يعيش في صميم الأشياء . وهناك شاعر عربي قديم كان يقول إن الإنسان يشبه الجرم الصغير الذي انطوى فيه العالم الأكبر . لقد عشت طفولتي قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها ؛ عشت المرحلتين . عرفت الاستلاب المعنوي والثقافي والاقتصادي ، كما أنني شاهدت التحكم الأجنبي في العالم العربي ، والعزلة الثقافية التي ينطوي عليها . كل هذا ولد في نفسي بذرة التمرد ضد هذا الواقع . وبدأت أجمع في داخلي أشياء أعبر بها عن هذا التمرد وعن اقتناعي بأن الثورة لا بد منها . ونواة هذا الشعور وجدت في الثقافة العربية وفي الثقافات الأخرى . ومنذ البداية كان محور أشعاري هو الإنسان الواقعي ، أي ذلك الإنسان البعيد عن التعصب الديني أو القومي ، والذي يؤمن بالإنسانية . وقد حاولت أن أنطلق من رؤية عالمية ؛ رؤية تقدمية للعالم» .

وأسأل البياتي: في الشاعر عبد الوهاب البياتي مكونات تفأولية تضفي شخصيته وتنعكس على أشعاره . فالبياتي شاعر يحمل مشاغل الأمل ، ويدافع بكل طاقته عن الكرامة الإنسانية . ومع ذلك لا أستطيع إلا أن أسأله كيف يدخل ضمن الإطار الديني — الثقافي العربي مفهوم فيه الكثير من المروق مثل مفهومه هذا ، الذي ينم عن التأثير بكتاب غربيين يجمع معظمهم بين صفتين هما الاشتراكية والفكر

الليبرالي.

ويجب البياتي:

— «أعود مرة أخرى إلى موضوع وحدة الحضارات. إن الثقافة العربية لا تشتمل على المظهر الديني فقط، وإنما تذهب إلى أبعد من ذلك. إنها ثقافة إنسانية مفتوحة، بها نفس التناقضات التي توجد في ثقافات أخرى. إن الشعراء الذين تحدثني عنهم هم شعراء قبل أن تصبح لهم أيديولوجية، وهم في قصائدهم قد دافعوا عن الإنسان ومشاكله. وهم في ذلك يتفقون مع كل من يدافعون عن الكرامة الإنسانية، وإن كان السلاح الذي يستخدمونه في مثل حالتهم هو قوتهم الشعرية. والدليل على الطابع المتسامح للثقافة العربية هو أن أعمال هؤلاء الشعراء جميعاً مترجمة للغة العربية، وتقرأ من بغداد إلى الرباط. بل إنني أذكر لك ما هو أكثر من ذلك: العالم العربي بعامه لا يعرف التعصب الديني. وبالفعل فإن هناك ديانات بجانب الديانة الإسلامية تعيش داخل هذا العالم، وتشكل جزءاً من الثقافة العربية».

• وأرد عليه، هذا صحيح ولكنه لا يمضي في خط مستقيم، والدليل على ذلك هو تجربتك الخاصة، وسنواتك في المنفى قبل ثورة ١٩٥٨، ثم إقامتك التالية في الخارج. سواء برضى أم بغير رضى، بعد هذه الثورة..

— ويرد البياتي بابتسامة باهتة:

«نعم، أنا دفعت الثمن. إننا نعيش في عالم توجد به قوى تقدمية وأخرى رجعية في حالة مواجهة فيما بينها، وكل شخص لديه ورقة يلعب بها. وقد كان موقفني دائماً قريباً من الإنسان العربي التقدمي، كما دافعت في شعري، بشكل متواضع، عن الإنسان العربي الجديد. هذا الإنسان الذي يمكن أن يجتمع بالآخرين، ويتحدث معهم بدون تعصب».

انه خيار تقدمي تجسد فيما بعد في انضمامه إلى قضية الثورة العراقية عام

١٩٥٨، وبذلك يكون قد حقق مرة أخرى ذلك الوفاق الذي فعله أكثر من مرة بين الثورة الجمالية والثورة السياسية.

يقول البياتي: «إن حركة الشعر الجديد قد بدأت قبل ذلك، واستمرت في الطريق الذي فتحته الثورات، ولا أعني بذلك الثورة العراقية فقط وإنما الجزائرية والمصرية والفلسطينية كذلك. وكانت هذه الحركة أهم عملية تجديد شعرية في العالم العربي. إن بعض الشعراء العرب قد أحدثوا تجديدًا شكلياً فقط (أصحابه الفن للفن)، والبعض الآخر عادوا إلى الوراثة، وأخيراً قام آخرون بمتابعة هذا الطريق الثوري، وكنت أنا أحد هؤلاء. وقد دفعت الكثير في سبيل ذلك مثل كل الشعراء في العالم».

إن الوحدة تمثل أحد الموضوعات الرئيسية في أعمال البياتي. إنها وحدة مزدوجة جاءت نتيجة نفي مزدوج: النفي الجسدي بعيداً عن الأرض، والنفي المتمثل في وحدة الإنسان أمام العالم؛ إنها الوحدة الميتافيزيقية المتصلة بالفكر الوجودي عند سارتر وكامي.

يقول البياتي: «لا شك أن ظروف النفي قد أثرت عليّ كثيراً. ومن المؤكد أنها قد طرحت على كياني موضوع الوحدة، ولكن مفهوم التمرد ازداد هو الآخر حدة. وأنا أعتقد أن هذه بالأخص هي النقطة التي ألتقي فيها بفكر كامو وسارتر فيما يتعلق بالتمرد، لأن التمرد يشتمل في داخله على الثورة: إن ما نستهدفه من ذلك هو تحرير الإنسان حتى يواجه قدره بحرية. إن الثورة لاتعني التغيير الأساسي الأخلاقي. والثورة عملية لاتتوقف، إنها عملية تمضي للأمام مثل الثورة الشعرية».

• ومع ذلك فهي ثورة شعرية تعرف كيف تتغدى من الشعر القديم، فتعيد صياغة أساطيره وعناصره الثابتة..

— «حقاً. هذا يحدث دائماً في الفن: الجديد يضم القديم ويمنحه دماً جديداً. إن التجربة الشعرية تشمل المستقبل والماضي. ولكن ثمة بعداً خامساً في

الشعر هو الواقع غير المرئي . وكما قال هيمنجواي فإن الواقع جبل من ثلج موجود في بحر لا يظهر منه إلا جزء صغير فقط . وهذا هو ما أطلق عليه جارتيا ماركت «الواقعية السحرية» .

● وهذا الحضور للأسطورة ، هذا الجسر الموصل بين الجديد والقديم يتجسد في أعمالك في شخصيتين هما عمر الخيام (شاعر فارسي من القرن الحادي عشر، متحرر الفكر) والمحبوبة عائشة .

— «نعم ، إنها رمز يعبر عن الواقع . وهما يمثلان في أعمال البطل التودجي والمحبوبة ، وهما نواة الرمز الذي تضطرب حوله عناصر أخرى مثل الكواكب . إنه تجسيد لفكرة أن العالم الصغير يمكنه أن يتحول إلى عالم هائل . والعالم الصغير المكون من شخصين فقط (الخيام وعائشة) عندما يغرس الأمل يكون قادراً على إحداث التحول في كوكب مأهول بالبشر . وهذا الشكل فإن الشاعر يحول الشخصيات التاريخية التي تمر بشاشة الحياة إلى شخصيات خالدة تظل كأنها رموز . إن الشاعر يحفظ الأشياء حتى لا تضع . ومع مرور الزمن تصبح هذه الرموز جذور وتتحول إلى واقع أسطوري . وبعد ذلك من السهل إعادتها من الأسطورة إلى الواقع» .

● في هذه الحالة تصبح عائشة وعمر الخيام أسطورة فاعلة ، تستطيع تحويل الواقع ، بحيث تجسد في هذا الواقع رمز البطولة المتمثل في كليهما ..

— «بالضبط . مثل الشخصيات التاريخية المحلية التي انتهى بها الأمر بأن تحولت إلى أساطير من العصر الوسيط ، بحيث يمكن أن يقال عنهم إنهم سيولدون من خلال الموت» .

● وبالتحديد ثنائية الموت والبعث التي تمثل أيضاً واحدة من الثوابت في شعرك ..

— «لأنها متحدة جوهرياً مع الفعل الشعري . إن الشاعر من العصر الوسيط

أمثلاً بالرغم من كونه في عداد الموتى، يضيف كل يوم إلى عمله تجارب جديدة، ومعاني جديدة من خلال الذين يقرأونه. وعلى نفس النمط توجد شخصيات تاريخية لها قوة الخلود. إنها العبقرية الخالقة. هناك أشخاص يعيشون ويموتون في زمنهم، ولكن هناك أشخاصاً آخرين بالرغم من موتهم الجسدي في زمنهم يولدون من جديد ويعيشون إلى أبعد من عصرهم».

ثم يعود الحديث إلى عائشة والخيام، وهما رمزان للعالم الشعري عند البياتي، كما أنها المحركان الرمزيان لهذا المفهوم النيرودي (نسبة إلى الشاعر بابلو نيرودا) عن «الحب والثورة»، كعنصرين متكاملين متبادلين. ويؤكد البياتي في لهجة أكثر استرخاء: «إن عائشة كانت هي «إيلزا» الخيام. فبدون إيلزا لم يكن في الإمكان ظهور لويس أراجون والعكس صحيح. كما أن عائشة بدون الخيام ما كان يمكن أن تكون هي نفسها. ولعلها كانت ستصبح امرأة مثل كل النساء. ولكننا نرى أيضاً كيف توصل الخيام بفضلها إلى معنى أكثر عمقاً، لأن هذه المرأة كانت جزءاً من رؤيته الشعرية والفلسفية».

http://Archivebeta.Sakhril.com

بيكاسو ونيرودا وجارثيا لوركا

إن الثقافة الإسبانية، بشعرائها وفنانها، تشغل مكاناً بارزاً في رؤية عبد الوهاب البياتي للعالم. فبيكاسو وجارثيا لوركا وألبرتي ونيرودا والحرب الأهلية ومدريد المحاصرة تختلط بشواطئ دجلة وبالشوارع التي يحلم بها الشاعر في مدينة نيسابور، وذلك في إطار كلي محكم وفجائي.

— يقول البياتي:

«كل هذه الشخصيات والأماكن الإسبانية بالنسبة لي عبارة عن رموز مثل عائشة والخيام، وهي تكمل رؤيتي الشعرية، ولكنني أشعر أيضاً بالتعاطف تجاهها. إن بيكاسو قريب جداً مني وكأنه مني بمثابة أبوالعلاء المعري. وبالإضافة إلى ذلك فإن الثقافة الإسبانية أثرت كثيراً علي. إن

أوروبا لم تعط للشقافة الاسبانية قيمتها الحقيقية، بل إنها قللت من شأنها. ولكنني أعتقد أن الثقافة الاسبانية لها أهمية هائلة. إن شعراء مثل لوركا أو ألبرتي أو نيرودا هم شعراء كبار، ولكن القوى الكبرى، للأسف، تستطيع أن تفرض كُتّاباً مغمورين يدورون في فلكها، وذلك بفضل تحكمها في أجهزة الإعلام. وبما أنني قد سافرت كثيراً فقد واتتني الفرصة لاكتشاف أن هناك شعراء عظاما في المكسيك، وفي يوغوسلافيا وفي هولندا، وإن كانوا في الواقع مجهولين. وفي هذا الإطار تشغل الثقافة الاسبانية وثقافة أمريكا اللاتينية مكاناً متقدماً في الإبداع الأدبي لهذا القرن».

ويتحدث البياتي عن توافقاته مع نيرودا، وعن صداقته لناظم حكمت وعن إعجابه بلوركا، ويهدي إلى إحدى قصائده عن «غرناطة». وأخيراً نتحدث عن «ألبرتي» وهو «شاعر - نهر بحق» كما ذكر مارتينيث مونتايش في تقديمه لقصيدة البياتي عن ألبرتي، والتي لا يمكن أن يكتبها أيضاً إلا شاعر - نهر مثل شاعرنا العراقي. وعبد الوهاب البياتي المطوق بنسمات المنفى المؤلمة، حتى ولو كان المنفى وردياً كما هو الآن، يدعوني لمتابعة الحديث في بيته، البعيد عن وطنه الأصلي العراق. وما ذلك إلا لأن عبد الوهاب البياتي لم يتخلف يوماً عن كونه الفرات الفيض للشعر العربي المعاصر.

حياة الشاعر وأعماله

ولد عبد الوهاب البياتي في بغداد عام ١٩٢٦، في حضن أسرة من أصل قروي. ودرس في دار المعلمين العليا في بغداد، حيث التقى بها مع الشاعرة نازك الملائكة والشاعر بدر شاكر السياب. وقد تخرج منها عام ١٩٥٠ بمحصله على الليسانس في الأدبين العربي والانجليزي. وقد تبلور منه ومن الشعارين المذكورين مأسومي بحيل الخمسينات الذي أحدث ثورة حقيقية في الشعر العربي المعاصر. وقد ظل على صلة أيضاً بالحركات التقدمية في بلده، مما جعله يغادر وطنه. وقد نشر كتابه «ملائكة وشياطين» عام ١٩٥٠،

و«أشعار في المنفى» عام ١٩٥٧. وانضم إلى الثورة العراقية عام ١٩٥٨، وكانت تحمل طابعاً وطنياً اشتراكياً، ومع ذلك فقد عرف النفي بشكل أكثر أو أقل وطأة في مرات متعددة. عمل ملحقاً ثقافياً في موسكو، وهناك ربطته صداقة حميمة بالشاعر التركي ناظم حكمت. ثم عاش فيما بعد بالقاهرة وفرنسا وبلاد أخرى. وقد ترجمت أعماله إلى معظم اللغات الأوروبية. أما هو فقد ترجم بول إلوار للغة العربية. وهو صاحب سيرة ذاتية في غاية الأهمية عنوانها «تجربتي الشعرية» (١٩٦٨).

أما كتبه المترجمة إلى الإسبانية فهي:

أشعار:

- «أشعار في المنفى» (١٩٦٨) مجموعة الريان، المجلد السادس.
- «الذي يأتي ولا يأتي» (١٩٨٢) دار نشر «أيوسو».
- «الموت في الحياة» (١٩٨٠) دار نشر «أيوسو».
- «قصائد حب على بوابات العالم السبع» (١٩٨٣) دار نشر «أيوسو».

مسرحية:

- «محاكمة في نيسابور» (١٩٨١) دار نشر «لقاء».